Mus. Th.
754

Mus. Th. 754

Cornet

Die Oper in Deutschland

und das

Theater der Neuzeit.

s dem Standpuncte practischer Erfahrung

von

J. Cornet.

Hamburg.
Meißner & Schirges.
1849.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Warum dies Buch?

Ueber Tonkunst und Menschendarstellung besitzt unsere Literatur fast im Uebermaße Alles, was Philosophie, Kritik und Geschichte zur Erkenntniß und Klärung dieser Kunst bieten können; auch in den vielen Zeitschriften zerstreut ist Werthvolles über die Oper speciell von Literaten niedergelegt; leider verhallt dies nur zu leicht und spurlos.

Seltener haben Männer vom Fache ihre Erfahrungen, wahr, unbemäntelt und von Rücksichten unbeengt veröffentlichet; und nirgends fand ich, (zumal über modernes Opernwesen) alles das, was uns die Erfahrung an der Oper in Deutschland, an dem Bildungsprozeß der Anfänger, der Künstler und an uns selbst beobachten ließ, nutzbringend zusammengetragen. Selten will man mit praktischen Vorschlägen und Heilmitteln der realen Oper und dem Geschäftswesen wenigstens versuchsweise zu Hülfe kommen! Fürchtet man vielleicht an einem morschen Gebäude zu rütteln, das sich (obwohl auf starker deutscher Grundfeste), nur durch fremde Strebebalken gestützt —, erhalten hat? —

Die Kritik zumal hat sich in Worten über das Theater und die Oper fast erschöpft; („mit Worten läßt sich trefflich streiten, und wo Begriffe fehlen, stellt zu rechter Zeit ein Wort sich ein")! sie ist zumeist ein Negoce geworden, sie mußte zersetzend, analisirend, negirend verfahren, sie mußte sogar amüsant werden, und durch brillanten Styl zu blenden suchen, um die Spalten der Tageblätter zu füllen, und den Faden fortzuspinnen; sie ist jetzt mehr um ihrer selbst willen da, als zur Belehrung und Besserung; sie hat einst sogar in ihrer Verirrung der Oper — Ursprung und Hort angewiesen, aus dem nur „Kunst und Unsinn" quillt, die also der Hülfe überall nicht bedürfe, der Heilung unwerth sei! Nun wohl! — Unsere Fehler kennen wir; die Gebrechen der dramatischen Kunst und der Oper sind aufgedeckt; die trefflichsten Kunst- und Geschäfts-Regeln sind längst gegeben! — aber die bloße Erkenntniß derselben hat uns wenig gefördert, weil die Anwendung des Bessern fehlt,

weil zumal ein großes Technisches Kunsttheil vernachlässiget worden, und die Leute vom Fache sich nicht herbeilassen wollen, das Uebel an der Wurzel anzufassen, nämlich: guten Samen zu säen, um gerechterweise eine gute Ärnte erwarten zu können. Diese Ueberzeugung wird wohl jeder Opern-Vorstand, und so mancher Kunstgenosse, der es redlich mit der Kunst und den Künstlern meint, mit mir theilen. Um so beengender ist das Gefühl mit einem Versuch positiver Natur hervorzutreten, Vorschläge zu machen, Heilmittel zu ersinnen! Erwäge man aber, was uns die Erfahrung fast täglich lehrt, und man wird Gründe genug finden, diesen Versuch zur Abwehr der Mißbräuche und Mängel aus praktischem Standpunkte, zu rechtfertigen; — wenn auch dadurch viele Einzeln-Interessen gefährdet würden, und reformirende Ansichten deshalb zu leicht auf Verdächtigung und Widerstand stoßen.

Wir haben oft erleben müssen, daß nicht nur das Publikum, sondern auch die Kritik, und selbst Kunstbetheiligte die Aufführung einer Oper, mit dem Werke selbst verwechseln; daß das Werk selbst verdammt oder gut geheißen worden, nicht nach getreuer Abschätzung des innern Werthes, sondern je nachdem die Aufführung mangelhaft oder vollkommen war. Nirgend läßt sich die Wahrheit des Satzes: „si duo faciunt idem, non est idem“ schlagender wahrnehmen als in der Oper; selbst wenn nur zwei Sänger eine Arie singen, ist diese oft kaum wieder zu erkennen, geschweige denn eine ganze Oper! Erinnern wir uns, doch an die beste Opera buffa, den „Barbier von Sevilla“ welche an den ersten deutschen Bühnen durchfiel, welche von der Kritik und dem Publikum verdammt wurde, und von 1819 bis 1824 Zeit brauchte, um Anerkennung zu finden, die Sänger für diese Aufgabe heranzubilden! Erinnern wir uns der Thatsache, daß Halevy's Oper: die Musquetiere der Königinn“ nach der Aufführung im Theater an der Wien von der ganzen musikalischen Welt Wien's verdammt und verworfen und nach der Aufführung im k. k. Hofoperntheater erst nach Recht und Wahrheit erkannt wurde! weil sie dort mangelhaft, hier gut ausgeführt worden; und wie erging es der hübschen Oper „Martha“, die in Wien mit allem Recht Furore machte, wie ich selbst erlebte, und in Hamburg 1848 völlig unbeachtet blieb, und mißliebig beurtheilt wurde. Die Folge so schiefer Beurtheilung war, daß werthvolle Werke einem ganzen Publicum verloren gingen, wirkliche Talente verschüchtert wurden, Mittelmäßiges sich dagegen breit auf den großen Markt stellen durfte, und der gute Geschmack einen argen Stoß erlitt.

Wir erleben es täglich, daß die Urtheile, selbst der bessern Musikgelehrten und Schriftsteller über die Oper selten so treffend-begründet,

nutzbringend und wirklich wahr sind, wie sie nur die Künstler, und Theaterbetheiligten, die sogenannten „Leute vom Fache" aussprechen können; weil jene von absoluter Kunstanschauung oder beliebiger Ansicht ausgehen, (nicht zu erwähnen der Journalisten, die sich eine Art von poetischem Gelegenheitsurtheil zusammenleimen); indeß nur diese die speciellen Hemmnisse und Vortheile, die geheimen Rücksichten und Mängel, die Ursachen und Urwirkungen kennen.

Es ist fast ergötzlich, daß sich über das Theater, zumal über Musik, als einer „Gefühlssache" — Jeder zu sagen getraut: „Das ist gut, das ist schlecht"; daß er sogar dies Urtheil drucken läßt, wenn er Stylgewandheit besitzt; indeß man sich über Literatur, die verschiedenen Zweige der Wissenschaft, selbst über die Eigenthümlichkeiten des Handwerks und der verwandten Künste doch nicht so leicht frei und öffentlich zu urtheilen erlaubt, ohne gründliche specielle Einsicht in dieselben; nicht zu gedenken der absichtlichen Verdächtigung des Guten, der Verfälschung der Wahrheit aus Haß oder Freundschaft. Kommt das mißliebige Urtheil aber gar aus einer großen Residenz, eingekleidet in blendenden Styl, so wagt es wohl gar die kleinere Bühne nicht mehr, einen Versuch mit der verurtheilten Oper anzustellen, und legt sie furchtsam ad acta.

Wir wissen Alle, daß man heut' zu Tage von dem Libretto, der Partitur, den Sängern und der Scene sehr Großes, fast Vollendetes, immer Amüsantes begehrt; daß die Ansprüche gegen ehemals um das Doppelte gesteigert worden sind, daß die Theater gegen die hereinbrechende „amüsante" Musikfrivolität kaum mehr concurriren können, und doch läßt man uns, — trotz unseres guten Willens zu lernen und das Beste zu leisten —, völlig wild und verwahrloset aufwachsen wie die Distel auf der Haide!

Die Folge davon ist der gegenwärtige deutsche Opernzustand, dessen Mängel sich in gar kurzer Zeit noch deutlicher herausstellen werden, da auch materielle und politische Interessen das Publikum der Kunst zu entfremden helfen.

Darum.

Solche, und andere Gründe dürften gewichtig genug sein, auch einmal die Ansichten und Vorschläge eines Experten anzuhören. Sollten sie auch nur die Aufmerksamkeit der Sachkundigen, die Prüfung der leitenden Behörden anregen, sollten sie selbst nur begründeten Widerspruch erfahren; so könnte eine ausführlichere Discutirung des Gegenstandes

immer nur zum Besseren führen; dagegen der bräuchlich eingerissene Laxismus und Geschäftsschlendrian, der Mangel an Vorbildung der Eleven unser eigentliches Kunstwirken immer tiefer erniedrigen, uns dem Abgrund immer näher rücken müssen. Man hat zwar in letzter Zeit die dramatische Kunst wissenschaftlich zu begründen gesucht, um ihr höhere Würde zu erkämpfen, und man ist dem löblichen Versuche Anerkennung schuldig; aber diese Eroberung dürfte nur dem wissenschaftlich Gebildeten interessant, dem fertigen Künstler nutzbringend sein; dem Laien, dem Anfänger ist diese „neu angebahnte Stoffdurchdringung und Kunstwissenschaftlichkeit" kaum verständlich, geschweige nützlich; der Weg von oben herab auf die reale Bühne zu wirken, wird dann der richtige sein, wenn sie von unten herauf cultivirt dasteht. Das Theilchen Würde, welches der dramatisch-lyrischen Kunstausübung gebührt, hat ihr der Gebildete und der Künstler längst zugestanden; unter Halb- oder Ungebildeten dürfte schon die Form und Sprache jener dramaturgischen Bestrebungen schwerlich Proseliten gewinnen, zumal unter Opern-Eleven nicht. Diese müssen wir (leider jetzt noch) aufgreifen, wie und wo wir sie immer finden, weil wir vorerst nach Stimmen fahnden müssen; und leider finden wir diese weniger unter den höher gebildeten Ständen, als unter den Proletariern, also dürfte meine Ansicht auf meinen Gegenstand angewandt kaum Widerlegung finden.

Eintheilung in Geschichtliches und Kritisches.

Um unser Opernwesen klar und wahr darzustellen, habe ich vorerst einen geschichtlichen Abriß der Oper in Deutschland seit 60 Jahren, durch Aufführung eines Gesammtrepertoires von 1780 an gegeben, dann unsere Verwaltungs- und Geschäftseinrichtung beurtheilend dargestellt, endlich die Hebung unserer Opernzustände

1) in Abstellung einiger, nur Deutschland eigenthümlichen Unebenheiten,
2) in Errichtung von Bildungsanstalten,
3) in Concentration des Geschäft-Wirkens, und
4) in Aufstellung eines Allgemein-Regulativ gesucht, das der lange auf uns lastenden Unordnung steuern soll.

Leider habe ich in Verfolgung des Gegenstandes so manche unangenehme Wahrheit sagen, so manche Eigenthümlichkeit berühren müssen, die das Herkommen geheiligt hat, die den Egoismus verletzen dürfte! — diese Aufgabe ist jedem, welchem bestehende Gewohnheiten, Verhältnisse und Interessen heilig sind, peinlich genug; aber da nur Wahrheit, unverfälscht

und rein hingestellt der Sache nützen kann, — ohne diese alle Versuche zur Heilung des Uebels unnütz sein werden, ohne diese nur „un livre de plus“ geschrieben wäre, so durfte ich sie zur gründlichen Erörterung des Gegenstandes und Erreichung des Zweckes nicht umgehen, und glaube nach dieser offenen Darstellung nicht mißverstanden zu werden. Um gemeinnützig zu bleiben, meinte ich das Ganze in einem populären Styl halten zu müssen; es kommt bei meinem Vorhaben nicht darauf an, durch glänzenden Styl zu blenden, um eine Parthei zu gewinnen; sondern mit redlicher Ueberzeugung in der Brust dem Arzte, und jedem besser Erfahrenen und Einsichtsvolleren als ich, die Gelegenheit zu bieten, seine Kenntnisse zur Erfindung einer Heilmethode anzuwenden.

Verirrungen.

Das Theaterwesen wird von dem Laien fast immer irrig beurtheilt, die Oper ist ein Theil desselben, es ergeht ihr eben so; die bösen Resultate der Oper sind aber größeren Theils der Aufführung in Rechnung zu bringen, als die des Drama; weil die Elemente des wahrscheinlichen Gefallens vor der Aufführung von einem scharfblickenden artistischen Director leichter zu beurtheilen sind, als die des Schauspiels, daher er sich leichter vor Fehlgriffen wahren kann; weil in der Oper dreierlei zum Gefallen wirkt, Musik, Handlung und Situation — geschweige der oft pompösen Ausstattung, weil die Schönheit der Menschenstimme durch sich selbst besticht, weil die Oper nicht von so vielen Ensemble- und Darstellungs-zufälligkeiten abhängig ist, wie das Schauspiel*), weil endlich zwanzig Clavierproben richtigere Einübung gestatten, als die 3 Theaterproben

*) Anmerk. Diese Behauptung dürfte Manchem paradox klingen, und dennoch richtig sein. Wir haben gar manche im Ganzen fehlerhaft dargestellte, schlecht montirte, nur in einer Parthie vollkommen besetzte Oper durch die Bravour einer einzigen großen Sängerinn oder eines Tenors nach der zweiten und dritten Vorstellung retten sehen, indeß ein neues Schauspiel bei aller Virtuosität und Beliebtheit eines einzelnen Künstlers durch das schlechte Zuspiel der Mittelrollen nach der ersten Vorstellung regelmäßig verloren geht; weil dieses zum zweitenmale nicht mehr besucht und nicht mehr beurtheilt wird. Dagegen zieht die Virtuosität eines einzigen eminenten Operntalentes die Masse oft auch zum 2. und 3. Male an, wodurch die Mangelhaftigkeit des Ensembles erträglicher scheint, oder gewohnt wird, wodurch die Schwächern Gelegenheit erhalten, ihre Fehler zu ebnen und künftig besser in das Räderwerk einzugreifen. Es ist z. B. notorisch, daß die im Jahre 1837 an einer großen Bühne gegebene Oper: „die Hugenotten“ durch verfehlte Darstellung und Besetzung mißlang, und erst zwei Jahre später durch Tichatscheck als Raoul Anerkennung fand.

des Schauspielers. Darum ist es Zeit von dem Uebel zu sprechen, welches ihr Gedeihen hemmt, denn ihre Trabanten und Beamteten haben größere Verantwortung, als die des Schauspiels, wenn der Zuhörer öfter verleitet ist die Aufführung mit dem Werke zu verwechseln. Darum ist auch der Oper eine vorbildende Schule, ein echter Regisseur oder Dirigent noch viel nöthiger als dem Drama, weil dieser die Einübung und Gedächtnißsache vor der Aufführung in der Hand haltend, wohlthätigern Einfluß auf das Glück des Werkes ausüben kann, als der Schauspieldirigent, der den Schauspieler schon mit der auswendig gelernten Rolle überkommt, und in 3 Proben nur fast auf das scenische Ensemble wirken kann. Endlich finde ich noch einen Grund, meine Ansicht über die moderne Oper der Prüfung vorzulegen, weil sie in der neuesten Richtung einer sehr bedenklichen Zukunft entgegen geht. Unsere Sängerinnen, noch mehr die Sänger sind neuer Zeit im Allgemeinen so aller Uebung im belcanto der Conversationsoper, (opera di mezzo carattere und buffa) baar, daß nur sehr Wenige noch diese leichte Gattung zu singen und darzustellen verstehen. Die Kritik und selbst der sogenannte Kenner wird schon verleitet zu behaupten, „diese Art Opern habe sich überlebt, könne unserem Geschmacke nicht mehr zusagen"! der Kreis wird dadurch um vieles enger, der Componist viel beschränkter, — umsomehr, da die Ausdehnung auf der andern Seite geradezu unmöglich ist! Die massenhafte Orchestration hat so überhand-, die Erfindung so sehr abgenommen, daß der Sänger bald nur noch auf das musikalische Declamiren und Schreien angewiesen sein wird, wenn man ihn immerfort sich selbst überläßt. Was bleibt der jungen Generation von Componisten wohl anders übrig als dieselbe Fährte zu verfolgen, sich darin noch mehr zu überbieten, die Cantilene immer weniger zu berücksichtigen, und nur noch an rhytmische und außerrhytmische Declamation zu denken. — Bedeutende junge Componisten haben es bereits ausgesprochen und durch die That zu beweisen gesucht, daß sie fortan nur „lyrische Tragödien" componiren wollen, da man nur „durch diese erschüttern, in unserer Zeit Geist und Herz aufrütteln könne!" Es giebt wahrhaftig schon — man sollte es kaum glauben — es giebt schon eine beachtungswerthe deutsche Jugend, die über Salieri, Mozart, Haydn, Winter, Weigl zu lächeln anfängt, welche die Schönheit des Gesanges mit seinen Melismen als weibisch verwirft, sich derselben als zu leicht — fast schämt, und sich nur im Gewühle krasser Dissonanzen, frappanter Tonrückungen und Modulationen, Schlag auf Schlag folgender enharmonischer Verwechselungen gefällt, nur in diesen noch Ausdruck, Kraft und Wahrheit findet, nur dadurch Genie zu beurkunden vermeint!

Wir kämen sonach mit solcher Ansicht gerade dahin zurück, wo Gluck aufgehört hat, nur mit den Fortschritten neuer Orchester-Fülle und Effecte gepanzert!

Ein Blick auf die Geschichte.

Nachdem man im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert mit der Oper nur das sinnliche Ohr und Auge ergötzend, sich in wohlstudirten mathematisch geregelten Formen gefiel, die sich auf dem Papier gar herrlich ausnahmen, schlich sich ein milderer Geist in die Musik. Man huldigte nur dem Süßen und Angenehmen, besonders in den kränklichen Schäferspielen; da wurde die Oper ein Conzert, im Costüme auf der Bühne gesungen, da bestand sie fast nur aus Arien, Couplets und Duetten, und die Gesangkunst stand im höchsten Blüthenschmuck. Als sie aber zur Künstlichkeit neigte, da erwachte man, und ging zum andern Extrem über, wie denn alle Umwälzungen sehr heiß servirt werden, aber nur abgekühlt munden. Von 1750 an wandte sich der Geschmack zur Declamation; „die Musik sollte eine Sprache sein!" Der Gesang wurde dem Recitativ geopfert, das Ohr ging leer aus, und Wahrheit allein war das Princip dem man huldigte. Zum Glück war der Gründer dieses Systems (Gluck) ein Genie, das auch den herzergreifenden Ausdruck fand, — aber der Kreis ward nicht geschlossen, die Phantasie nicht befriedigt, denn die Musik muß mehr als die Empfindung, und die Seelenzustände wiedergeben, muß mehr, als nur die Wahrheit interpretiren! die Musik muß Gefühle erwecken, und selbstständig schaffen können! dadurch unterscheidet sie sich von der Sprache. Sie muß Lust und Schmerz, leidenschaftliche Wallung und Beruhigung in uns erregen, sie muß erheben, unser Inneres mit den Gefühlen anderer Wesen in magnetische Verwandtschaft bringen; und so kam uns denn zu rechter Zeit, und der Kunst zum Heil, Haydn's und Mozart's Geist von Oben herab, und erfüllte auch diese Bedingung, welche die Poesie der Töne an den menschlichen Geist zu machen befugt war.

Sollte die abgeschlossene rhytmische Form des musikalischen Motivs verdrängt werden, wollten die jungen Componisten mit den großen Harmoniefortschritten gewappnet uns wieder auf den Standpunkt der nackten Wahrheit, der musikalischen Sprache, zur Epoche Glucks zurückführen, so müßten erst Haydn, Mozart, Winter, Weigl, Beethoven, Weber, Mehül, Boieldieu, Cherubini, Spontini, Rossini, Bellini rc vergessen sein; sie dürften also Sisiphos-Arbeit unternehmen, ausgenommen es käme ihnen in einer Stadt die systemlose Repertoire-

aufstellung zu Hülfe, welche das gute Alte verdrängend — allerdings ein ganzes Publikum sehr einseitig verbilden könnte.

Ursache der Verirrung.

Fragen wir aber, warum die neueren Componisten zu solchen Irrfahrten verleitet werden, warum das Orchester völlig die Oberherrschaft über die Bühne gewinnt, warum sich gerade Deutschland vorzugsweise zu solcher Abnormität hinneigt, — welches doch in seinen nationalen Meistern das Ideal der Operncomposition aufgestellt hat, — so finden wir die Antwort ganz in der Nähe. Die thatenlustige talentreiche Jugend folgt ihrem Drang zu schaffen; sie sieht sich um, die Mittel kennen zu lernen, welche ihre Tondichtungen würdig verdolmetschen sollen; sie sucht nach Sängern und Darstellern, die stimmgebildet und fühlend die großen Werke der Vorfahren kunsterfüllt zur Anschauung bringen. Sie findet sie nicht, besonders gerade an der Bühne nicht, wofür sie thätig ist; also richten sich die jungen Componisten nach den vorzufindenden Mitteln; denn schreiben wollen sie einmal, weil sie es für ihren Beruf halten, gefallen wollen sie auch, also trachten sie auf andere Weise zu gefallen, als auf die welche uns die Geschichte der Oper, die Schule, die Wahrheit des Gefühls und die Reinheit des Geschmackes als die richtige erkennen lassen.

Zu allen Zeiten richteten sich gute Componisten nach den vorhandenen Mitteln. Als die Gesangskunst in hoher Blüthe stand, setzten die Tonsetzer höchst einfache Cantilenen mit sehr mässiger Begleitung, um dem Gesangsvirtuosen den gehörigen Spielraum für seine Erfindung, sein Gefühl, seinen Ausdruck zu lassen. Als diese Kunst zu sinken begann, fand es Rossini z. B. schon nöthig die Melismen vorzuschreiben, damit sie überhaupt noch ausgeführt, und richtig angewendet werden mußten; sie fing aber an zu sinken mit den neuen Eroberungen im Reich der Harmonie! das Opernbedürfniß wurde immer größer; jede Mittelstadt sehnte sich schon nach diesem Kunstgenuß; der Gesangsvirtuosen wurden immer weniger, und die Vorhandenen reichten nicht mehr aus. Jetzt bequemten sich schon Bellini, Donizetti, Spohr, Weber, Boieldieu, und Andere nur noch für schöne Stimmen (besonders männliche) mit wenigerer Kunstbildung zu schreiben; zugleich rückte die Periode der Orchestereffecte heran, die Mozart, Cherubini und Beethoven erfunden; man benutzte sie mit Recht zur Opernbereicherung, hielt aber nicht Maaß noch Ziel, also konnte man nicht mehr allein für schöne Stimmen componiren, man bedurfte schon riesige Stentorstimmen, deren Zahl nie groß war, um Effekt zu machen.

Jetzt stehen wir in der Sturm- und Drangperiode der Blechharmonie. Die Arie ist im Salon zumeist dem Liede gewichen, weil nur dies noch vom deutschen Sänger prästirt werden kann; die Cantilene mit ihren Melismen ist zumeist dem harmonischreichen Ausdruck gewichen, weil die Erfindung der Melodie, des Rhytmus, von Gott eingegeben, und schön gesungen sein will, die Harmonie-Vortheile aber gelernt werden können. Die Kritik fängt schon an, den leichten Styl einen seichten zu nennen, und über Opern zu spötteln, welche allen Leuten gefällt; *) die Ventiltrompete nimmt schon oft den Platz der Flöte oder Clarinette ein, und es ist fast nöthig, daß es so ist, um den Sänger, — welchem, durch seinen in krankhafter Empfindelei eines forttaumelnden rubato angewohnten Liedersang, nicht tempo noch Rhytmus mehr heilig sind, — noch in Zaum und Zügel zu halten. Der Chor der neuesten italienischen Oper reizt schon den jungen deutschen Componisten den dreistimmigen Satz gegen ein unisono-gesungenes Motiv fahren zu lassen, damit sechzig auf eine Note gesetzte Stimmen, den Blechpanzer der Harmonie durchbohren, der ein sechsfach besetztes Streichquartett umgürtet; denn diese „Façon selig zu werden" macht weniger Mühe und schlagendern Effekt, als die hergebrachte. Der deutsche Sopran hat sich in seiner Lebenssittigkeit bisher noch fleißig erwiesen, und sucht sich Privatbildung zu erwerben, er achtet noch auf Erhaltung der Stimme in mäßiger Lebensweise unter sorglicher Aufsicht. Das ist noch ein Glück für den deutschen Componisten, dem Sopran darf er noch Melismen in die Arie legen, er darf ihn noch singen lassen; — Tenor-, Bariton- und Baßstimmen aber droht die moderne Lebensweise des Tabagielebens alles zarteren Ausdrucks zu berauben; die Sänger finden freilich wieder einen Grund der Entschuldigung in der Einseitigkeit der neuesten Repertoires- und Instrumentationsweise, daß sie sich nur mehr in der Ueberkraft der obersten Octave ihrer Stimmregister gefallen, auf diese allein noch Werth legen; aber leugnen kann man nicht, daß der häufige Genuß des Bieres und Tabacks, die Sitte der langen Bärte auf die Stimme sehr nachtheilig wirkten, sogar eine andere Mundöffnung und hohlen Stimmansatz nöthig machten. Ich will wahrhaftig der Zopfzeit nicht das Wort reden, ich gönne ihr das stille und tiefe Grab, aber leugnen kann man nicht:

---

*) Ich wage es nicht auszusprechen, wie es dem Mozart ergehen würde, wenn er seinen „Figaro" oder „Titus" heute auf die Bühne brächte, wenn er „Meyer" oder „Kunz" hieße, und in Donaueschingen oder Lippe-Detmold anfinge!

„Der lange Schnurrbart ist eigentlich nur
„Des Zopfthums neuere Phase:
„Der Zopf, der ehmals hinten hing,
„Der hängt jetzt unter der Nase!"

Die Wendung aller Dinge hat die Gesammtmittel, die dem Componisten jetzt zu Gebote stehen, gegen einst so sehr modificirt, daß ihm die Nothwendigkeit eine andere Bahn des Fortschrittes vorzeichnet; es fehlte weiter nichts, als die alberner Weise auch bei uns versuchte Frauen-Emancipation, daß er auch den Sopran verlöre!

Die Kunstbetheiligten an der Oper in Deutschland erkennen diese Hemmnisse gewiß, und sehen sie mit gerechter Besorgniß. Woher soll uns eine freundlichere Zukunft kommen, da die zureichenden Kunstmittel fehlen, und überdies oft gewissenlose Praktik den Fortschritt hemmt? Antwort:

Durch Anerkennung der Wahrheit, und Anwendung der Mittel, welche uns Geschichte, Wissenschaft und Erfahrung an die Hand geben. Wem es also nur um das Kunstgute zu thun ist, wer vorurtheilsfrei zu lesen versteht, dem wird die Wahrheit nur willkommen sein. Es ist leicht zu tadeln, es ist schwerer den Tadel zu begründen, und noch gewagter, seine Heilmethode vorzulegen; denn das „Steh auf, dein Glaube hat Dir geholfen" genügt dem menschlichen Geiste in der Wissenschaft nicht. Wenn sich aber alle die Wahrheit zu sagen scheuten, wenn alle schwiegen, wie sollte endlich ein Gesammtwirken zur Heilung eines Gesammtübels veranlaßt werden, wenn nicht durch gegenseitige Mittheilung, durch öffentliche Besprechung? —

„Wenn alle zu Tische säßen
„Wer brächte was zu essen?"

Begriff der Oper.

Oper nennen wir jenes Bühnenschauspiel, welches durch Vereinigung der Poesie und Musik in ein Ganzes nicht nur den Gefühlsausdruck der Charactere handelnder Personen erhöht, die Situationen anschaulicher ausmalt, den Wortbegriff ergänzt, sondern auch als selbstständiges musikalisches Drama Empfindungen erregen, das Gefühl erheben muß. Besondere Ausschmückung durch Decorationspracht, Tanz ꝛc. ist nicht Bedingung, sondern Accessorium der Oper.

Kurze Geschichte.

Die Uranfänge derselben nachzuweisen, ist für den Zweck dieses

Versuches — welcher die Vorzüge und Mängel der gegenwärtigen Epoche darstellen und Vorschläge machen soll, dieselben zu heben, — nicht nöthig; wohl aber ist es nicht überflüssig schon hier auszusprechen, daß die Oper gleiches Recht der Abstammung mit dem recitirenden Schauspiele aus dem alten Griechenland in Anspruch nehmen darf, welches ebenfalls die Tonkunst im Schauspiele zur Steigerung der Wirkung einführte, und daß die Mysterien des 13ten, 14ten und 15ten Jahrhunderts ihre Hauptstütze in der Tonkunst und dem Gesange fanden; demnach die häufigen Ausfälle gegen diese Schauspielgattung seit ihrem Entstehen bis heute, wenigstens partheyisch und ungerecht sind. Deutschland hat fast gleichzeitig mit Italien und Frankreich eine selbstständige Oper cultivirt, es hat aber bis zur Periode, die mit Gluck beginnt, nur nachgeahmt. Um die Mitte des 16ten Jahrhunderts (1556) wurden schon „singets Spile" aufgeführt, wie es die von Jacob Ayrer in seinem „opus theatricum" 1618 gesammelten 10 Opern beweisen, indeß die von Giacomo Peri, Andrea Caccini und Monteverde componirten Bücher („Daphne", „Ariana", „Euridice" des Ottavio Renuccini) auch erst von 1600 an datiren. Die erste deutsche Oper: „Daphnis" von Martin Opitz 1627, in Musik gesetzt vom churfürstl. sächs. Kapellmeister Schütze (Sagittarius) wurde in Dresden zur Vermählungsfeier von Georg I. aufgeführt. Dann folgte „Paris und Helena" von David Schirmer 1650.

Die erste stehende Oper hatte Hamburg.

Die von Dedekind 1670 herausgegebenen geistlichen Schauspiele „bekwemet zur Musik" dürften nicht hierher zu rechnen sein, weil sie mehr kirchliche Bestimmung hatten. Dagegen finden wir zuerst in der freien Reichsstadt Hamburg eine stehende deutsche Oper, welche Beachtung verdient, denn sie fand Eingang in das Volk, was man von den in Wien, Berlin, Dresden, Kopenhagen zerstreut gegebenen hoffestlichen Opern noch nicht sagen konnte.

Der Hamburgische Senator Gerhard Schott, der Licentiat Lütjens und der Organist Reinken verbanden sich 1677, „umb die deutsch Dicht- und Singetkunst mehr in Aufnahmb zu bringen." Schott erbaute das erste deutsche Operntheater am Gänsemarkt. Leipzig folgte nach, und gab die erste deutsche Oper „Alceste" von Paul Thiemich 1693. Nürnberg und Augsburg eröffneten 1697 ihr Opernhaus mit „Arminius".

Die erste Hamburgische Oper hieß: „Adam und Eva, oder der er-

schaffene, gefallene und aufgerichtet Mensch; in einem Singetspiel vorgestellt." Componirt von Theile.

Von 1700 an wurden auch in Halle, Weißenfels, Wolfenbüttel, Braunschweig, Coburg, Leipzig, Nürnberg von reisenden Gesellschaften deutsche Opern dargestellt. Hamburg gab schon durchschnittlich vier, im Jahr 1694 dreizehn, und 1702 sogar sechszehn neue Opern in einer Saison, componirt von Händel, Kunze, Theile, Bronner, Grünewald und Keyser, welcher letzte der am längsten engagirte Capellmeister war. Reinhard Keyser (der sich auch Renardo Cesare nannte) war der Donizetti des 17ten Jahrhunderts. Er dirigirte die Hamburger Oper von 1694 an, und schrieb 118 Opern. Bei einem noch lebenden Verwandten desselben in Hamburg fand ich selbst noch Bruchstücke dieser Opern, und es konnte jeder Kunstkenner der lieblichen Erfindung und Simplicität der Melodie, besonders im Duett, die volle Anerkennung nicht versagen, welches zum Theil schon neue Form hatte, die heute noch besteht. Die erste komische Oper soll: „Don Pedro, oder die abgestrafte Eifersucht" gewesen sein, welche Joh. Wolfgang Frank componirte, und 1692 findet sich in Deutschland schon die erste französische in's deutsche übersetzte Oper, nämlich: „Achille et Polixene" tragédie en musique, arrangirt von Lully, wenn etwa nicht schon die erwähnte Daphnis von M. Opitz eine s. g. „Bearbeitung" war. Von 1678 bis 1748 wurden 224 verschiedene deutsche Opern im Zeitraum von 70 Jahren gegeben, und Hamburg hat das Verdienst, zuerst eine festengagirte nationale bleibende Sängergesellschaft in Deutschland gehalten zu haben. In den letzten zehn Jahren aber, von 1738 bis 1748 gerieth die deutsche Oper dort schon in die Klemme, durch einen Italiener Namens Monza, gegen welchen sich Keyser mit den Deutschen nicht mehr recht halten konnte. Der Reiz der Neuheit wirkte einst wie heute. Hierauf kamen Angelo und Pietro Mingotti, letzterer brachte sogar Gluck mit einer deutschen Oper von Leipzig mit; aber das Pantomimen- und Farcen-Wesen machte 1753 dort aller Oper ein Ende. (Nitimur in vetitum!) Hamburg ward durch das Vorbild der meisten andern deutschen Hauptstädte dazu gezwungen. Um 1740 drängten sich in Wien, Berlin, München, Dresden, Braunschweig, Stuttgart die Italiener und Franzosen ein. Friedrich der Große nahm sie 1740 in Berlin auf, und baute das große Opernhaus.

Noch 30 Jahre später beklagte sich der junge Mozart in einem Briefe an seinen Vater: „Da haben wir's! die meisten großen Herren haben einen so entsetzlichen Welschland-Paroxismus" u. s. w., weil ihm

der Churfürst von Bayern gerathen hatte, er solle erst nach Italien gehen und sich dort berühmt machen. (wo er doch schon gewesen war!)

Es war damals noch bunter als heute; die deutschen Sänger sangen zumeist nur Übersetzungen aus dem Italienischen und Französischen; die italienischen Componisten erfanden schneller und mehr, sie durften nach einer Chablone arbeiten, lieferten leichte geschmeidige glänzende Fabrikwaare; ihre Concurrenz benahm den Deutschen den Muth, die Zuversicht und hauptsächlich den Wirkungskreis. Jene hatten die vortreffliche Gesangssprache, die herrlichen Stimmen für sich, aber auch unbestritten große Verdienste; sie erfanden eigenthümliche Formen, z. B. das Arioso mit Prämissen, Copula und Conclusio, und besonders das Finale. Die älteren Meister und Sänger unterrichteten die Jüngeren, sie errichteten Schulen, die Regierungen unterstützten sie schon der Kirche wegen, und so kam es, daß die nachfolgenden deutschen Musiker Hasse, Händel, Gluck italienische und französische Opernbücher in Musik setzen mußten, weil es damals — ein Paar Ausnahmen abgerechnet — weder eigenthümliche deutsche Dichter noch Sänger gab, sondern höchstens „Bearbeiter" und singende Schauspieler ohne Methode. Es fehlte uns damals wie heute eine Schule für dramatischen Kunstgesang, während die italienischen Conservatorien und das Pariser schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts blühten, es fehlte uns damals wie heute der Centralpunkt in Deutschland, von welchem aus die allgemeine Bildung für die Oper erleichtert und überhaupt meiner Ansicht nach, bewerkstelligt werden kann.

Wesenheit deutscher Oper.

Von Georg Friedrich Händel (Halle 1685), Joh. Adolph Hasse (Bergedorf 1699) und Christoph Gluck (Neustadt in Bayern 1700) an beginnt die Bedeutung der eigentlichen deutschen Opernmusik, die bis auf unsere Tage reicht; denn der Styl der Musik, Wahrheit und Tiefe des dramatischen Ausdrucks, die grammatikalische Gediegenheit des Satzes und der Instrumentation, die Harmonienkraft mit charakteristischer Melodie, unter Vermeidung weibischer Süßlichkeit und leichtfertigen Firlefanzes, die gleichmäßige Anwendung und Vertheilung der Melodie und Harmonie überhaupt bilden das Wesen deutscher Musik, und diese finden wir zuerst specieller ausgeprägt in den Tondichtungen von Händel, Hasse, Gluck und später in Hiller. Wenn man jetzt wieder in viel verbreiteten Journalen lesen muß: „Deutsche Oper ist solche, welche deutsche Sänger singen" — so kann

man nur bedauern, daß solche Oberflächlichkeit in **deutschen** Journalen steht! Die ältere deutsche Musik ist solchen Urtheilern wahrscheinlich unbekannt geblieben, wer aber mit Rossini und Donizetti aufgewachsen ist, der hat noch nicht das Recht, so leicht über Deutsches abzuurtheilen! **Händel** schrieb 1700 — also in seinem 15ten Jahre die erste Oper „Almira" für Hamburg, wo er von 1698 bis 1703 selbst als Dirigent fungirte. Im Ganzen componirte er für Hamburg, Hannover, italienische Städte und London 45 Opern. Von ihm sagt schon die Geschichte, daß die Opern: „Rodrigo" (Florenz 1709) „Agrippina" (Venedig 1710) „den Widerstand der Ausführenden erregt haben, die **diese** „Musik nicht begreifen konnten, weil sie von der italienischen Form „völlig abwich, und größere Schwierigkeiten bot." **Hasse** wurde — nachdem er in Italien gelernt hatte, 1731 Capellmeister in Dresden; er componirte für Neapel, Rom, Venedig, Dresden, London und Wien mehr als 100 Opern, und obwohl er sich von der italienischen Form und Factur nicht losringen konnte, wird doch von ihm „treffliche Instrumentirung, einfache Characteristik, neue eigenthümliche Modulation" gerühmt.

(Hier stoßen wir auf die ersten berühmten deutschen Sängernamen **Mara**, **Schröter** ꝛc.)

Reform durch Gluck.

Gluck, der Verweichlichung des Geschmacks, der Einförmigkeit des Italianism gleich einem Michel Angelo offen entgegen strebend, bildete das bis auf den heutigen Tag bestehende dramatische Recitativ, den rythmisch declamatorischen Musikstyl vollkommen aus, und erfand das Ideal des Opernbaues. Marcello und Scarlatti hatten ihm trefflich vorgearbeitet. Er räumte dem Worte gleiches Recht wie der Melodie ein, er und der Dichter seiner Libretti — **Calzabigi** — brachten Zusammenhang und regelrechte dramatische Handlung in die große heroische tragische Oper. Von 1760 an datirt der entschieden deutsch ausgeprägte Styl in der Opernmusik, und nur auf ihn konnten **Graun**, **Naumann**, **Haydn**, *) **Mozart**, **Reichart** ꝛc. folgen. **Gluck's** Riesengeist hat 1774 in Paris, wo seine „Iphigenia in Aulis" zuerst aufgeführt worden, allen damaligen Verirrungen der Componisten und Sänger

---

*) Obschon Jos. Haydn nicht eigentlicher Operncomponist, muß man doch zugeben, daß sein fast dramatischer Oratorienstyl unendliches Verdienst um den deutschen Opernstyl sich erworben hat.

in Frankreich, Italien und Deutschland ein Ziel gesteckt; er wies selbst die früheren Rousseau, Lully und den gleichzeitigen Piccini in die Schranken der Regel und Wahrheit zurück, und hat durch „Alceste, Armida, Iphigenia auf Tauris" eine neue Aera gegründet.

In Wien wurden Gluck's Opern zuerst in deutscher Sprache gesungen, dann verbreitete sich der geläuterte edle Geschmack auch nach dem Norden Deutschland's, wo er — der Wahrheit die Ehre — sich länger rein erhalten hat, als im Süden. Berlin und Dresden z. B. haben bis auf den heutigen Tag die Gluckschen Opern auf dem Repertoire, in Berlin mangeln wohl jetzt nur die geeigneten Sängerinnen, und die eigentlich künstlerische Opernleitung für den Augenblick, sonst würde Gluck dort nicht von der Scene verschwinden dürfen. Richard Wagner hat unlängst durch die kunstsinnige Instrumentirung und Einrichtung der „Alceste" „Armida" und „Iphigenia in Aulis" zu Dresden schon ein Beispiel geliefert, wie Gluck für die gebildete Welt der Neuzeit, und für die Kunst überhaupt zu erhalten und zu retten ist; Spontini hatte dies Verdienst schon vor 20 Jahren in Berlin.

Hiller endlich (Ossig 1728) war der Vater des deutschen Singspiels durch seine volksthümlichen melodiösen einfachen Lieder in „Lottchen am Hof", „der Teufel ist los", „die Jagd", „der Erndtekranz" ꝛc. welche schnell die Runde um ganz Deutschland machten, weil sie den damaligen Sängerqualitäten genau anpaßten, und der deutschen Gemüthlichkeit zusagten.

Bisher gab ich die Geschichte der deutschen Oper summarisch. Nun glaube ich den Zustand der Oper in Deutschland durch Aufführung der Repertorien selbst am richtigsten darzustellen, damit sich der Leser sein eignes Urtheil bilde, und weil es jetzt nicht Viele mehr geben dürfte, welche die Opern der letzten 56 Jahre genau kennen.

Directions-Sünden.

Hätten die deutschen Bühnenvorstände von jeher die Geschichte des Theaters und der Musik gewissenhafter zu Rathe gezogen, wir ständen jetzt wahrlich nicht auf dem rathlosen Punkte, uns nach allen Seiten um Hülfe umsehen zu müssen.

Welch ein buntes Durcheinander ohne System, ohne Plan, also auch ohne Zukunft — für die nächsten Jahre wenigstens — ! Wien's Oper unter der Pacht eines italienischen Speculanten, Berlin's Oper aus den Händen Meyerbeer's gerissen, ohne musikalischen Vorstand, München, von jeher der Tummelplatz für königl. baierische Capellmeister,

nur für seine Landeskinder besorgt; Dresden erst seit 1830 emancipirt, zu klein, um den Ton in Deutschland anzugeben! Keines dieser Hoftheater-Institute hat für Bildung der Sänger und Componisten gewirkt, und obwohl man Dresden in den letzten 10 Jahren ein gutes Repertoire nachrühmen muß, war es doch ebenso wenig fürsorglich für die Zukunft der Opernbildung, wie die ersten drei! Hamburg konnte, seiner Größe und freien Institutionen nach, für die Oper das werden, was es einst für das Schauspiel war; allein seit der Feuer-Catastrophe (1842) hat man dort vier Theater auf 140,000 Einwohner etablirt, wovon das speculative „Thaliatheater" allein ein Drittel jener Gesammtsumme (durch Possen, Vaudevilles und Lustspiele) absorbirt, welches zur Förderung der guten Oper im Stadttheater heut zu Tage nicht entbehrt werden kann; auch muß dies Theater, welches keine Subvention vom Staate erhält, den Actionären eine jährliche Hausmiethe von 10,000 Thalern Pr. Crt. bezahlen! An die zur Miethe wohnende Muse aber kann man keine strenge Kunstanforderung machen, und doch hat Hamburg letzter Zeit das umfassendste Opern-Repertoire Deutschland's aufzuweisen. Die kleineren Residenzen haben für den Zweck allgemeiner Kunstförderung zu geringes Gewicht. Gestehen wir nur offen, daß die reich dotirten Hof-Bühnenvorsteher wenig oder nichts für die Zukunft der Oper, für Bildung des edlen Geschmacks, guter Componisten und dramatischer Sänger gethan haben, und daß darum der ewig greinende Zwiespalt zwischen der Stimme des Publicums und der Kritik *) bis auf den heutigen Tag besteht, und mit Recht besteht.

Lernen wir uns endlich selbst erkennen, aus unseren Mängeln und Vorzügen, die ich hier zu dem Zwecke sammeln will, um aus der Vergangenheit eine Lehre für die Zukunft zu abstrahiren.

Aus der Vergleichung mehrerer deutscher Theater-Repertorien habe ich ein allgemeines Opern-Repertorium der deutschen Bühne von 1780 an, zusammengestellt, und nahm hierbei einen mittleren Maaßstab für ganz Deutschland an.

Gelegenheits- oder Festopern führte ich im folgenden Verzeichnisse

---

*) Wenn ich hier von Kritik spreche, so meine ich überall nicht jene alltäglich gedruckte, selten unpartheiische in den Zeitungen; dem Einen zum Nutzen, dem Andern zum Schaden; dem Lesepublicum zur Unterhaltung; vom Interesse des Verlegers, des Künstlers, des Theaterunternehmers oder Scribenten selbst dictirt; sondern das feststehende öffentliche Gesammturtheil der Musiker von Fach und ehrenwerther Kunstliteraten oder Kenner, indem ich den Werth und die Wirkung der seltenen **guten**, gedruckten Kritik auf den Geschmack keineswegs verkenne.

nur dann auf, wenn sie an verschiedenen Theatern mit Erfolg wiederholt worden. Mißglücktes ließ ich überall weg. Die Eintheilung von 10 zu 10 Jahren schien mir zweckmäßig, weil anzunehmen ist, daß die genannten Novitäten in dieser Zeit auch in den Mittelstädten aufgeführt worden sind.

Leider ist es vor 60 Jahren noch nicht allgemeiner Gebrauch gewesen, Dichter und Componisten gewissenhaft zu nennen, oder die Bearbeiter von den Originaldichtern zu sondern; ich gebe Alles, wie es eben die Theaterzettel ausweisen.

Opern-Verzeichniß von 1780 bis 1790 in Deutschland.

a. Von deutschen Tonsetzern und Dichtern oder Uebersetzern.

Der Irrwisch. Oper 3 A. von Baron von Kospott, comp. von Umlauf, (in derselben die bekannte Romanze: „zu Steffen sprach im Traume" ꝛc. für tiefen Baß.)

Adrast und Isidore oder die Serenate, kom. Op. a. d. Franz. von Molière, von Baron von Kospott, comp. v. Umlauf.

Der Holzhauer, oder die 3 Wünsche, kom. Op. 1 A. von Georg Benda (in Gotha).

Walder, Singsp. 2 A. von Gotter (nach le silvaine von Marmontel) von G. Benda.

Romeo und Julia, trag. Op. 3 A. a. d. Ital. von G. Benda.

Der Jahrmarkt, kom. Op. 2 A. v. Gotter und G. Benda.

Medea, Pygmalion, Ariadne auf Naxos, 3 Melodr. 2 A. von G. Benda.

Lucas und Hannchen, kom. Op. 2 A. (a. d. Franz. Annette et Lubin) von Beckmann. (?)

Der Alchymist, kom. Op. 1. A. von Meißner, componirt von Schweitzer (in Gotha).

Alceste, Op. 3 A. von Wieland, comp. v. Schweitzer.

Die Dorfgalla, kom. Op. 1 A. v. Gotter, comp. v. Schweitzer.

Alter schützt vor Thorheit nicht, kom. Op. 2 A. comp. v. André (in Offenbach).

Belmonte und Constanze, kom. Op. 3 A. v. Bretzner, comp. v. André.

Die Werbung aus Liebe, kom. Op. 2 A. comp. v. André.

Die Mitternachtsstunde, kom. Op. 3 A. v. Lamprecht, comp. v. Danzi (in München).

Kleopatra, gr. trag. Op. 3 A. v. Naumann, comp. v. Danzi (Karlsruhe).

Die verwandelten Weiber, oder: Der Teufel ist los, kom. Singsp. 3 A. a. d. Engl. v. Standfuß, comp. v. Hiller (in Leipzig).

Lottchen am Hofe, kom. Op. 3 A. v. Weiße, comp. v. Hiller.

Der Aerndtekranz, kom. Op. 3 A. v. Weiße, comp. v. Hiller.

Die Jagd, kom. Op. 3 A. v. Weiße, comp. v. Hiller.

Das Grab des Musikanten, com. Op. 2 A. v. Weiße, comp. v. Hiller.

Der Dorfbarbier, com. Op. 2 A. v. Weiße, comp. v. Hiller.

Die Liebe auf dem Lande, kom. Op. 2 A. v. Weiße, comp. v. Hiller.

Die schöne Schusterin, com. Op. 1 A. a. d. Französischen v. Stephanie, comp. v. Umlauf (Wien).

Die Pilgrime v. Mecca, Op. 3 A., comp. von Gluck.

Der betrogene Cadi, Op. 1 A., comp. v. Gluck.

Die Dorfdeputirten, kom. Op. 3 A. v. Weiße, comp. von Wolf (in Weimar).

Das Gärtnermädchen, kom. Op. 2 A., comp. von Weiße.

Der Schleier, Op. 3 A. v. Vulpius, comp. v. Weiße.

Was erhält die Männer treu? kom. Op. v. Prof. Zehnmark, comp. v. Ruprecht (in Wien).

Robert und Hannchen, oder: „Die hat der Teufel geholt,“ kom. Op. 2 A. v. Plümicke, comp. v. K. Hanke (starb als Musik-Director in Flensburg.)

Figaros Hochzeit, oder: Der lustige Tag. Lustsp. 5 A. mit Musik v. Hanke.

Adelheid von Veltheim, Op. 4 A. v. Großmann, comp. v. Neefe (in Deßau).

Der gleichgiltige Ehemann, Op. 2 A. a. d. Ital., comp. v. Schuster (in Dresden).

Doctor und Apotheker, kom. Op. v. **Dittersdorf** (1786 in Wien).

Betrug durch Aberglauben, kom. Op. 2 A. v. Erbel, Musik v. Dittersdorf.

Hieronimus Knicker, kom. Op. 2 A. v. Erbel, do.

Das rothe Käppchen, kom. Op. 2 A. v. Erbel, do.

Orpheus der Zweite, gr. Op. 3 A. v. Fr. L. Schröder, do.

Das Gespenst mit der Trommel, k. Op. 3 A. v. Fr. L. Schröder, do.

Der Mädchenmarkt, kom. Op. 2 A. v. Fr. L. Schröder, Musik v. Dittersdorf.

Hocus Pocus, kom. Op. 1 A. v. Fr. L. Schröder, do.

Der gefoppte Bräutigam, k. Op. 2 A. v. Fr. L. Schröder, do.

Die lustigen Weiber, k. Op. 2 A. v. Fr. L. Schröder, do.

Die Luftbälle, kom. Op. 2 A. v. Bretzner, comp. v. Fränzel (in München).

Die Entführung aus dem Serail, kom. Op. 3 A. v. Bretzner, comp. v. **Mozart** (1782, Wien).

(Die zu italienischen Texten componirten Opern Mozarts v. 1787 wurden noch nicht deutsch gesungen.)

Diese 48 Opern, incl. 3 Melodramen, fast alle der komischen Gattung angehörend, waren die Ausbeute von 10 Jahren. Es waren zwar die Gluckschen Opern schon vorhanden; Deutschland lernte sie aber nicht kennen, nur Wien, wo Kaiser Joseph in den 70ger Jahren eine deutsche Oper errichtete. Deutschland hatte noch keine ächte Sänger dafür; die Theaterunternehmer, welche überall ausübende Schauspieler waren, sahen die Oper als eine Last, eine verderbliche Wucherpflanze an; sie blickten mit Neid und Scheelsucht auf sie herab, denn sie drohte ihrer eigenen Schauspieler-Existenz gefährlich zu werden. Man mußte sie zwar dulden, weil sie das Publikum begehrte, und hin und wieder Gewinn brachte, weil die italienischen Operngesellschaften in Wien, Berlin, München, Stuttgard, Braunschweig, Dresden, Bayreuth ꝛc. ein zu gefährliches Beispiel gaben.

Besonders war die Hamburgische Aristokratie vorzugsweise immer für die Oper eingenommen, weil dort wirklich zuerst in Deutschland nationales Streben für diesen Kunstzweig mit großen Kosten aus der Geschichte bekannt war. F. L. Schröder wußte diese Neigung vortheilhaft auszubeuten. *)

Aus obigem Verzeichniß sind Hiller, Dittersdorf und Mozart als Sterne erster Größe und Stützen der nationalen Oper hervorzuheben. Den Anfang machten Hillers einfache Lieder, allenfalls mit einem uni-

*) Anmerk. Wie öconomisch und starrsinnig — wenn man nicht lieber sagen will — consequent Schröder war, beweist folgendes: Als er mit den Raths-Musikern, welche er in seinem Orchester employiren mußte, einen Prozeß führte, ließ er kurzweg die ganze Harmonie (Flöten, Oboen, Clarinetten, Horn, Fagotte) aus dem Orchester fortschaffen und stellte ein Positiv auf den Platz des Clavicembalo, worauf der Musikdirector Hönicke lange Zeit den fehlenden Theil der Harmonie aus der Partitur spielen mußte; das ganze Orchester bestand damals in Hamburg aus einem Doppelquartett Trompeten und Paucken. In Folge solcher Consequenz und vielen Verdrusses gab er die Direction zum erstenmal auf.

sonen Chorrefrain und einigen Duetten; Dittersdorf war der erste, der größere Ensembles und Finales nach dem Muster der Italiener schrieb; Mozart hatte schon wirkliche Sänger von Nöthen, er war der Gründer der modernen Oper nnd Instrumentalbegleitung. Obwohl es bekannt genug ist, muß zur Characteristik des Publicums der Vorzeit hier doch angeführt werden, daß die Opern „Don Juan“ und „Figaros Hochzeit“ in Wien italienisch gegeben, Anfangs nicht gefielen; weil das mit so leichter Kost aufgezogene Begriffsvermögen des Zuhörers noch zu schwach war, für solchen Fortschritt und colossalen, tiefen Gedankenreichthum, so daß selbst Kaiser Joseph sich über das „Zuviel der Noten“ in „Entführung aus dem Serail“ gegen Mozart aussprach! Ja — dieser deutsche Regent, der Vinzenz Martin mehr protegirte als ihn! *) Unter obigem Verzeichnisse finde ich nur 13 deutsche Original-Libretti: nämlich „die Jagd,“ „Belmonte und Constanze,“ „der Erntekranz,“ „die Dorfdeputirten,“ „Dorfgalla,“ „Adelheit von Veltheim,“ „Doctor und Apotheker,“ „Betrug durch Aberglauben,“ „die Luftbälle,“ „Lottchen am Hofe,“ „Dorfbarbier,“ „die Mitternachtsstunde,“ „das rothe Käppchrn;“ von den übrigen läßt sich die Bearbeitung oder Uebersetzung nachweisen.

b. Opern von italienischen und französischen Componisten von 1780 bis 1790 (in deutscher Sprache gesungen).

Zemire und Azor, v. Gretry (Paris).
Das redende Gemälde, v. Gretry.
Das Rendezvous, v. Gretry.
Die beiden Geizigen, v. Gretry.
Das Urtheil des Midas, von Gretry.
Die Wilden, v. d'Alayrac (Paris).
Reynald, v. d'Alayrac (Paris).
Lilla, oder: Schönheit und Tugend, v. Vinzenz Martin, (1784 Wien).
Der Baum der Diana v. Vinzenz Martin.
Das Herrnrecht v. Vinzenz Martin.
Die eingebildeten Philosophen v. Paesiello.
Der betrogene Geizige v. Paesiello.

*) Man sagt auch, daß italienische Cabale die Anerkennung Mozarts verhindert habe; möglich! aber das Neue findet überall Widerstand, auch ohne Cabale, sondern aus Eigensinn und Gewohnheit des Alten.

Die Italienerin zu London, v. Cimarosa.
Die Colonie, v. Sacchini.
Der Deserteur, v. Monsigny.
Die schöne Arsene, von Monsigny.
Das gute Mädchen, v. Piccini.
Das Wäschermädchen, v. Zanetti.
Die Eifersucht auf der Probe, v. Anfossi.
Im Trüben ist gut fischen, v. Sarti.
Der Faßbinder, v. Audinot.

Die Nothwendigkeit nur solche Aufgaben zu wählen, die von den singenden Schauspielern Deutschlands leicht bewältiget werden konnten, die leichten originellen Melodien und besonders die (damals schon) guten Opernbücher Frankreichs machten Gretry, d'Alayrac und Monsigny zu Lieblingscomponisten in Deutschland; sie legten guten Grund. Alle aber überflügelte der Spanier V. Martin, (der Rossini seiner Zeit); dieser fing an, den Sängerkunststücken in die Hände zu arbeiten; er hatte gehört was in Italien Furore machte, und verpflanzte die Bernachchische Fioritures-Schule nach Wien, welches außer sich gerieth über die Rouladentändelei der Diana und des Cupido in „l'arbore di Diana." Man setzte und sang damals Triller und rapide Läufer in chromatischer und diatonischer Tonreihe, nur um Kehlfertigkeit zu zeigen, um Sechzehntheilnoten zu singen, um Kunststücke zu produciren, — nicht um die Empfindung zu potenziiren. Wer die staunenswerthesten Kunststücke machen konnte, der war der größte Sänger, der wurde am meisten beklascht. Interessant war es mir von der Etatsräthin Nissen (Wittwe Mozarts) 1822, wo sie bei mir wohnte, selbst zu vernehmen, wie sich Mozart über diese Ab- und Unart im Gesange lustig gemacht habe, und aus spaßhaftem Uebermuth gegen Martin und seine Vergötterer die Arie der Constanze und Königin der Nacht (beide für Wien und „damit seine Schwägerin Hofer geb. Weber eben so Furore machen soll") auch so einrichtete; freilich mit etwas mehr Wahrheit, als der seichte Martin. Sie wiederholte mir öfter, daß Mozart immer im Sinne gehabt habe, später diese Musikstücke zu ändern.

Es ist das Wahrzeichen eines gesunden Criteriums, daß uns Deutsche das dramatische Element in der Musik der Franzosen immer mehr angezogen und bei uns länger angehalten hat als die Weichlichkeit der Italiener mit ihren oft kindischen libretti! „Zemire und Azor" und die „beiden Geizigen" ꝛc. v. Gretry könnten wir heute noch mit Vergnügen anhören, indeß uns der „Baum der Diana" schon vor 20 Jahren langweilte und anwiderte.

Opernverzeichniß von 1790 bis 1800 in Deutschland.

a. von deutschen Componisten und Dichtern.

Die Zauberflöte
Belmonte und Constanze } waren allgemeine Lieblingsopern.

Figaros Hochzeit
Don Juan } wurden jetzt deutsch aufgeführt.

Weibertreue
Titus der Gütige } kamen erst Ende d. v. Jahrhunderts auf einige Bühnen.

Oberon, Op. 3 A. nach Wieland v. Sophie Seyler, comp. v. P. Wranitzky.

Tarar, Op. 4 A. v. Salieri (für Paris).

Kästchen mit der Chiffre, Op. 2 A. v. Salieri (für Wien).

Der Schornsteinfeger, kom. Op. 2 A. v. Salieri.

Das glückliche Abenteuer, kom. Op. 2 A. v. Salieri.

Der Talismann, kom. Op. 3 A. v. Salieri.

Der Markt in Venedig, kom. Op. 2 A. v. Salieri.

(Salieri, zwar Italiener von Geburt, kam mit 13 Jahren nach Wien und studirte Composition bei Florian Gaßmann und Gluck. Seine Werke tragen ächt deutschen Character nach Behandlungsart und Geist des dramatischen Stoffes, obwohl er weniger origineller Erfinder, als vielmehr Reproducent war; deshalb sie völlig für Deutschland vindicirt werden können. Er selbst rechnete sich zu den Deutschen und eiferte gegen die undramatische Behandlungsweise der modernen italienischen Schule mehr als die Deutschen).

Die Liebe im Narrenhause, kom. Op. 2 A. v. Stephanie, comp. v. Dittersdorf.

Der Schiffspatron, kom. Op. 2 A. v. Stephanie, comp. v. Dittersdorf.

Das Labyrinth, oder: Babylons Pyramiden (Fortsetzung der Zauberflöte), Op. 2 A. v. P. Winter (Wien) 1798. (Der erste Act ist von Gallus Mederitsch.)

Das unterbrochene Opferfest, Op. 2 A. v. Schneider, comp. v. Winter.

Marie von Montalban, Op. 3 A. v. Schneider.

Der Dorfbarbier, kom. Op. 2 A. v. J. Schenk (Wien)

Der Apfeldieb, Op. 1 A. v. Bretzner, comp. v. „Heyden.“ (ob es Haydn war?)

Kurze Thorheit ist die beste. Op. 1 A. v. Meyer, comp. v. André.

Das Sonnenfest der Braminen, Op. 4 A. v. Wenzel Müller (Wien).

Eigensinn und Launen in der Liebe, Sgspl. 3 A. v. Wenzel Müller.

Die Zauberzither, kom. Op. 3 A. v. Wenzel Müller.

Das neue Sonntagskind, kom. Op. 2 A. v. Wenzel Müller.

Graf Waltron, Singsp. 4 A. v. Ignatz Walter (Hannover).

Die böse Frau, Op. 2 A. v. Herklotz, comp. v. Ignatz Walter.

Der Spiegelritter, Zaub. Op. 3 A. v. Kotzebue, comp. v. Ignatz Walter.

Die Waldmänner, kom. Op. 3 A. v. Henneberg (Wien).

Telemach, gr. Op. 4 A. v. Hofmeister (Wien).

Amadis, Zaub. Op. 4 A. v. Gieseke, komp. v. Stengel (Wien).

Der Spiegel von Arcadien, Zaub. Op. 2 A. v. Stengel, comp. v. Süßmayer (Wien).

Der Transport im Koffer, kom. Op. 3 A. v. Edmund Weber. (?)

Die geplagten Ehemänner, (Forts. v. Lilla) comp. v. Schacht (in Wien).

Die beiden Anton, kom. Op. 3 A. v. Schacht.

Der Mädchenmarkt, Op. 2 A. a. d. Franz. v. Herklots, comp. v. Gr. v. Kospott.

Der Rabe, Op. 4 A. nach Gozzi, comp. v. A. Romberg (Gotha).

Louise, Op. 3 A. v. Jester, comp. v. Friedr. Benda (Gotha).

Der Kaufmann in Spanien, Op. 1 A. comp. v. Stegmann (Hamburg.)

Die Weinlese, Op. 3 A. v. Kunzen (für Prag).

Triumph der Liebe, Op. 4 A. v. Jester, comp. v. Stegmann.

Diese 10 Jahre ergaben einen Zuwachs von 40 Werken. Von denselben reichen schon Mozart, Salieri, Winter, Dittersdorf bis zu uns; auch Schenks „Dorfbarbier" erhielt sich. Außer dem Grundstein deutscher Oper (der Zauberflöte) finden wir hier Ursprung und Ausbildung der Zauber-Oper, die Deutschland eigenthümlich angehört, in Italien nie, in Frankreich nur einzeln Anklang fand; die tragische ward gar nicht, die ernste sehr wenig cultivirt. Gluck finden wir noch nicht deutsch in Deutschland, nur in Wien, Armida auch in Berlin. Doch gab es jetzt schon einzelne Sänger, die den Italienern etwas Manierlichkeit im Gesangvortrag abgelauscht hatten. Die Dlles. Gottlieb, Teyber, Weber, die Tenore Adamberger, Schack, Epp, Raff, Hiller, der

Baß Gerl, Maurer, Fischer (Vater) genügten für die deutsche Oper, wie sie eben als potenziirtes Singspiel (ohne Recitative im pathetischen Style) vorlag. Original-deutsche Opernbücher waren unter Obigen: „Oberon," „Graf Waltron," „das Sonnenfest," „Zauberzither," „das Labyrinth," „Dorfbarbier," „der Apfeldieb," (nach Schröders Pantomime) „der Spiegelritter," „Amadis," „Spiegel von Arcadien," „die Weinlese," „die beiden Anton" und vor allen die ächt deutsche „Zauberflöte" von Schikaneder und seinem Choristen Giesecke, der ihm den Plan der Handlung, Scenen-Eintheilung und die bekannten naiven Reime machte.

Dieser Giesecke, — ein relegirter Student von Halle (geb. in Brschwg.) — war Verfasser mehrerer Zauberopern, auch der Zauberflöte, (nach Wielands Lulu) woran Schikaneder nur änderte, strich und zusetzte, und sich den Autornamen vindicirte. Der arme Giesecke fand bei Schikaneders Bühne, damals noch auf der Wieden im Freyhaus (nicht „an der Wien") als Chorist und für kleine Rollen *) eine kümmerliche Existenz. Nach einiger Zeit verschwand er; Niemand wußte wohin. Im Sommer des Jahres 1818 zu Wien, setzte sich einst ein feiner alter Herr im blauen Frack und weißem Halstuch, mit einem Orden geziert, zu uns an den Wirthstisch, an welchem sich Ignatz von Seyfried, Korntheuer, Jul. Laroche, Küstner, Gned und ich täglich zum Mittag versammelten. Der ehrwürdige schneeweiße Kopf, die gewählte Art zu sprechen, das ganze Benehmen machte einen angenehmen Eindruck auf uns alle. Es war der ehemalige Chorist Giesecke, der jetzt als Professor an der Universität Dublin, mit einer naturhistorischen Sammlung aus dem Pflanzen-, Mineral- und Thierreich direct von Island und Lappland nach Wien kam, um dieselbe dem kaiserlichen Naturalcabinette einzuverleiben. Seyfried war der Einzige, der ihn erkannte. Die Freude des alten Herrn über Wien und seine Anerkennung vom Kaiser Franz — (der ihn mit einer von Solitären strotzenden, wirklich prachtvollen Golddose voll der neuesten Cremnitzer beschenkte) war der Lohn vieljähriger Entbehrungen und Leiden. Bei dieser Gelegenheit erfuhren wir denn so vieles aus der alten Zeit; unter Andern lernten wir auch in Ihm, (der zu dem damals hochverpönten Orden der Freimaurer gehörte), den eigentlichen Verfasser der „Zauberflöte" kennen, (wovon Seyfried allerdings eine Ahnung hatte.) Ich erzähle dies nach seiner eigenen Aussage, welche zu bezweifeln wir keine Ursache hatten. Er erklärte sich hierüber gegen uns bei der Ge-

*) Anmerk. Während der Continentalsperre war G. auf Island und sammelte die mineralogischen Schätze.

legenheit, als ich die eingelegte Cavatine aus „der Spiegel von Arcadien“ sang. Viele meinten der Souffleur Helmböck sei Schikaneders Mitarbeiter gewesen. Aber auch hierüber enttäuschte uns Giesecke, nur die Figur des Papageno und seiner Frau gestand G. dem Schikaneder zu. Diese Einschaltung zur Rectification des Autors dürfte nicht überflüssig sein; die Zauberflöte ist einmal das Centrum deutscher Oper, nach welchem man sich noch nach Jahrhunderten wird umsehen müssen, wenn man die Grundelemente deutschen Opernstyls studiren will; es ist also nicht uninteressant den wahren Autor des Buches zu kennen, an welchem später Vulpius und Schröder feilten, und die ursprüngliche deutsche Naivetät verwischten.

Deutschland stand von 1780 bis 1800 in seinen Tonsetzern dem Auslande überwiegend gegenüber. Hiller, Gluck, Gaßmann, Salieri, Mozart, Haydn, Winter, Dittersdorf, Wranitzky, Kunzen, Benda, Romberg, Süßmayer, W. Müller ꝛc. hatten Werke geschaffen, die besonders an Harmonienreichthum die Italiener jener Zeit weit übertrafen, an Melodie-Erfindung denselben wenigstens gleichstanden, und nur in der Form veralten können, — welche immer wechselt.

b. Opern von italienischen und französischen Componisten von 1790 bis 1800 auf deutschem Repertoire.

Rudolph Grecqui, Op. 2 A. v. d'Alayrac.
Gulistan, Op. 3 A. v. d'Alayrac.
Die beiden Savoyarden, Op. 1 A. v. d'Alayrac.
Der Zögling der Liebe, Op. 4 A. v. d'Alayrac.
Der Thurm zu Neustadt, Op. 3 A. v. d'Alayrac.
Anacreon auf Samos, Op. 3 A. v. Gretry.
Peter der Große, Op. 3 A. v. Gretry.
Richard Löwenherz, Op. 2 A. v. Gretry.
Blaubart, Op. 2 A. v. Gretry.
Ritter Tulipan, Op. 2 A. v. Paesiello.
Die beiden Flüchtlinge, Op. 2 A. v. Paesiello.
Die schöne Müllerin, Op. 3 A. v. Paesiello.
Der Zauberwald, Op. 3 A. v. Righini.
Die Liebe im Kloster, v. Devienne.
Der Gefangene, v. Della Maria.
Der kleine Matrose, v. Gaveaux.
Verwirrung durch Aehnlichkeit, v. Portogallo.

(Minder Bedeutendes nicht zu erwähnen.)

Italien und Frankreich standen in dieser Periode hinter uns zurück und da sagt man noch, wir hätten keine Nationaloper! Die politischen Zustände mögen das Ihrige dazu beigetragen haben; Deutschland und besonders Wien berührte die französische Revolution wenig. Nach der politischen Regeneration nahm das Ausland aber Revanche!

Wir kommen jetzt zum ersten Decennium unsers Jahrhunderts. Mozart war todt. Sein Leben ging durch eine herbe „Rauhensteingasse", seine Werke waren unter dem „Auge Gottes" concipirt; (er schrieb und entschlief nämlich zu Wien in dieser Straße, in diesem Hause!) Wie gewöhnlich nach dem Tode hatten nun alle Verfolgungen gegen ihn aufgehört, jetzt wurde er erst allgemein verstanden, gewürdigt, geliebt; seine „Entführung" „Zauberflöte" „Figaros Hochzeit" „Don Juan" und „Titus" standen auf allen deutschen Repertoiren. Durch das Studium der Gesangspartien in seinen Opern erwuchsen viele Sängerinnen und einige Sänger. Mozart singen zu können galt (und gilt heute noch) für das höchste der deutschen dramatischen Gesangskunst. Die heranwachsenden Tonsetzer studirten seine Werke. Auch „Idomeneus" und „Mädchentreue" wurden übersetzt und aufgeführt; wollten sich aber der Libretti wegen nicht so fest halten, wie die ersten fünf Opern. Gluck ward jetzt dem Wiener und Berliner Opern-Repertoire fast ganz einverleibt; auch in Darmstadt, München, Stuttgard, Hamburg wurden mehrere seiner in der académie royal entstandenen Opern gegeben, verehrt und verstanden; doch wurde diese correcte gigantische Tonarchitectur mehr bewundert, als geliebt, nur die Berliner Intelligenz würdigte Gluck vollkommen. Diese grandiosen musikalischen Trogödien, deren Stoffe fast immer der griechischen Mythe entlehnt waren, setzten einen höhern Bildungsgrad voraus, um das Herz zu erwärmen und zu begeistern; diese — den Sängern noch neuen Recitative — waren nicht so beifalllohnend wie der leichte Sang der Italiener, sie mußten also besonders dafür gebildet werden; das geschah nur einzeln.

Zu den oben angeführten Tonschöpfern kamen nun von 1800 bis 1810 Jos. Weigl, ein Schüler Salieri's. Er schrieb außer mehreren italienischen Opern:

Corsar aus Liebe, kom. Op. 2 A.
Der Lumpensammler, kom. Op. 1 A.
Die Uniform, Op. 4 A.
Die Schweizerfamilie, Op. 3 A.
Das Waisenhaus, Op. 2 A.
Kaiser Adrian, Op. 3 A.
Franziska von Foix, Op. 2 A.
Der Maler von Ostade, kom. Op. 1 A.

Zu gleicher Zeit erschien neu auf deutschen Repertorien:

Die drei Sultaninnen, Op. 3 A. v. Süßmeyer.

Der Tischler, Singsp. 2 A. v. Kotzebue, comp. v. P. Wranitzky.

Palmyra, Op. 4 A. v. Ihlée, comp. v. Salieri.

Tamerlan, von P. Winter.

Ossians Harfe, gr. Op. 3 A. v. Kunzen.

Rübezahl, Op. 4 A. v. F. Tuczeck (Churländ. Caplmstr.).

Die Geisterinsel, Op. 3 A. v. Gotter, comp. v. Zumsteeg (Stuttgard).

Agnes Sorel, Op. 3 A. v. Sonnleithner, comp. v. Gyrowetz (Wien).

Junggesellenwirthschaft, kom. Op. 2 A. comp. v. Gyrowetz (Wien).

Der Sammetrock, kom. Op. 1 A. comp. v. Gyrowetz (Wien).

Ida, Op. 4 A. v. Hollbein, comp. v. Gyrowetz (Wien).

Die Gespensterburg, Op. 3 A. v. Ritter (Mannheim).

Wladimir, Op. 3. A. v. Bierey (für Wien).

Drei Freier um eine Braut, kom. Op. 2 A. v. Bierey.

Der Taucher, Op. 2 A. v. Reichart (Berlin), (dessen „Brennus" wurde nur in Berlin gegeben).

Die Schwestern von Prag, kom. Op. 3 A. v. W. Müller (Wien).

Die lustige Hochzeit, kom. Op. 3 A. v. W. Müller.

Die unruhige Nachbarschaft, kom. Op. 3 A. v. W. Müller.

Der Prinz aus Irrthum, kom. Op. 2 A. v. W. Müller.

Fanchon das Leyermädchen, in 3 A. v. Kotzebue und Himmel (Berlin). (NB. das erste deutsche Vaudeville).

Die Sylphen, Op. 3 A. v. L. Robert, comp. v. Himmel.

Deodata, Op. 3 A. (eigentl. Schspl. mit Chören) v. B. A. Weber (Berlin).

Der Ehedoctor, k. O. 2 A. Ig. v. Seyfried (Wien).

Die Festung an der Elbe, Op. 3 A. v. Fischer.

Das Milchmädchen von Bercy, Op. 2 A. v. Fischer.

Das Hausgesinde, kom. Op. 1 A. v. Fischer.

Der Tiroler Wastel, kom. Op. 3 A. v. Haibel (Wien).

Des Teufels Lustschloß, kom. Op. 3 A. v. Ig. Walter.

Die Waldnymphe, Op. 3 A. v. Hensler, comp. v. F. Kauer (Wien).

Die Sternkönigin, Z. Op. 3 A. v. Hensler, comp. v. F. Kauer (Wien).

Das Donauweibchen, kom. Z. Op. 3 A. v. Hensler comp. v. F. Kauer (Wien). (I. und II. Theil). (Ein dritter Theil von (Hensler und Bierey).

Der Ritter Roland, Op. 3 A. v. Joseph Haydn (Eisenstadt). (Hieher gehören die Cantaten: „die Schöpfung" „die 4 Jahreszeiten").

Rochus Pumpernickel, (erstes sogenanntes musicalisches Quodlibet) v. Stegmayer (Vater) in Wien.

Iphigenia in Aulis,
Iphigenia in Tauris,
Orpheus und Eurydice,
Armida,
Alceste,
} gr. trag. Op. in 3 A. v. Gluck, deutsch in Wien, Berlin, Hamburg, München, Darmstadt, Stuttgard.

Fidelio, unter dem Namen „Leonore" Op. 2 A. v. Beethoven (Wien) u. a. m.

Zu den genannten 14 deutschen Meistern des letzten Decenniums im vorigen Jahrhundert kamen also: Jos. Haydn, Beethoven, Weigl, Seyfried, Gyrowetz, Fischer, Bierey, Haibel, Kauer, welche alle in, und für Wien schrieben; dann Zumsteg, Himmel, Ritter, Reichart, Bernh. Ans. Weber, welche in Stuttgard, Berlin und Mannheim domicilirten. Die Periode von 1790 bis 1810 muß also das goldene Zeitalter der Oper in Deutschland, und der deutschen Oper genannt werden.

Gluck, Mozart, Beethoven, Winter, Weigl hatten das Größeste in allen Gattungen geliefert, von der großen tragischen, heroischen, romantischen Oper bis zum musicalischen Idyll, der Feenoper, der buffa, und bis zum sogenannten Vaudeville herab. Oratorium, Cantate und Sinfonie waren von Haydn, Mozart und Beethoven neu erfunden und geschaffen; sie sind uns Muster geblieben bis auf den heutigen Tag.

Die komische und burleske Gattung ward durch Dittersdorf, W. Müller, Kauer, Haibel, Himmel &c. vertreten, und enthält so viel Originelles, daß es zeither kaum übertroffen worden. Müssen doch „Schwestern von Prag", „Sonntagskind", „Doctor und Apotheker", „Dorfbarbier" &c. heute noch hervorgesucht werden, weil uns diese naiv-humoristische Musik völlig ausgegangen ist.

Auffallend gering war wieder die Ausbeute an deutschen Opernbüchern. Leider ist dieser Kunstzweig der Dichtung, wenn man ihn so nennen darf, ein verkrüppelter Absenker geworden, der in deutscher Luft

nimmer gedeihen will, während man in den achtziger Jahren schon Dichter wie Tonsetzer zu Paris gleich liberal und sorgfältig pflegte.

Deutsche Originalbücher finde ich in diesem Verzeichniß nur: „Rübezahl", „Geisterinsel", „Donauweibchen", „Deodata" v. Kotzebue, „Wladimir", „das Waisenhaus", „der Tiroler Wastel", „das Labyrinth", „die Sternkönigin", „Waldnymphe", „der Tischler", „die Sylphen", „der Taucher", „Ida", „Ossians Harfe". Die übrigen Libretti lassen schon französischen Ursprung nachweisen, namentlich „die unruhige Nachbarschaft", „Fidelio" und „Schweizerfamilie". —

Das durch Napoleon geregelte und ausgedehnte, von Louis XIV. gegründete Institut der académie royal (1714), bot durch ein Gesetz in ganz Frankreich den Dichtern und Tonsetzern schon gewisse Antheile — (Tantième) an den Theater-Einnahmen, während der Componist in Italien, und theilweise auch in Deutschland, nur vom Theater-Unternehmer, welcher Partitur und Buch bestellt hatte, für sein eigenes Theater, an welchem die erste Aufführung statt fand, honorirt wurde: ich erinnere mich im Jahre 1816 für einige Vorstellungen von Salieris „Danaiden" die in der académie nachträglich wieder in Scene waren, mehr Tantième eincassirt zu haben, als Mozart jemals für seine Zauberflöte im Ganzen eingenommen hat. — Zu jener Zeit überließ der Impressario nach der ersten Aufführung einer Oper, dem Theater-Souffleur, oder dem Copisten die ganze Partitur, welcher hierfür die Obliegenheit hatte, alle Orchester und Gesangspartien zum eigenen Gebrauch unentgeltlich zu copiren. Diese Theatercopisten in Italien und Deutschland verkauften nun die Partituren (so schlecht als möglich geschrieben) für den Copiaturpreis an andere Theater. Hatten erst 3—4 Bühnen ein Werk auf diese Weise acquirirt, da verbreitete es sich nach einem allgemeinen gang und gäben Raubsystem für den geringsten Copiaturpreis von 10—15 Thaler durch das ganze musikalische Europa, und mit kleiner Ausnahme vielleicht von Wien, Berlin, Dresden und München fand es jede deutsche Theaterdirection ganz in der Ordnung, sich auf diese Weise die Geistesproducte der größten deutschen, italienischen und französischen Meister anzuschaffen. Selbst der ursprüngliche Notencopist wurde hierbei beeinträchtigt, geschweige denn der Componist oder Dichter!

Und daher kam es auch, daß kein deutscher Componist sich durch seine Werke eine Lebensexistenz verschaffen konnte, daß er sich um eine fette Capellmeisterstelle bewerben mußte, woraus denn ein anderes Originaldeutsches Uebel für die Oper entsprang, das später besprochen werden soll.

Auch in diesem Verzeichniße finden wir wieder 7 komische Opern auf eine ernste, und außer den Gluckschen nicht eine tragische. Merkwürdig wird dies Decennium durch Entstehung und Fruchtbarkeit der vielen Volksdichter und Volkscomponisten, besonders in Oestreich. Bretzner in Leipzig, Perinet, Hafner, Hensler, Meisl, Alois Gleich in Wien, schufen aus dem Canevas der Pantomime und den ehemals improvisirten Hanswurstiaden originelle komische Singspiele, in welchen die Figur des vertriebenen Hanswurst als Casperl Larifari bis zum Staberl des Ad. Bäuerle die ächt österreichische Drollerie und den Wienerspaß glücklich vertritt. (Auch in die Zauberflöte wurde Casperl in der Person des Papageno durch Schikaneder eingeschmuggelt, weshalb denn die Ansicht der critischen Puristen im Norden Deutschlands, diese Rolle durch den serieusen Bariton darstellen zu lassen, nicht die richtige sein dürfte, es sei denn, daß der Bariton zugleich wirklich komisches Talent besitze. W. Müller, Kauer, Haibel, Henneberg, Süßmayer, Walter ꝛc. und vor ihnen Dittersdorf schrieben ausgezeichnete, originelle, volksthümliche Musik, welche bleibenden Werth hat. Das Publikum war damals ein Genußsuchendes, harmloses unverbildetes, dem es nur um Unterhaltung im Theater zu thun war; aus dieser Wechselwirkung] entstanden denn „die Donauweibchen,“ „Teufelsmühle,“ „Tiroler Wastel“ ꝛc. Alle Gattungen der Oper und des Singspiels wurden mit Glück versucht und ausgebildet.

Das erste unübertreffliche musicalische Lustspiel hatten wir in „Figaros Hochzeit,“ die erste romantische und fantastische Oper in „Don Juan“ und „Zauberflöte;“ Weigels „Schweizerfamilie“ stellte ein wahres Original-Genrebild idillischer Form auf, Gyrowetz ahmte die leichte französische Conversationsoper sehr beifällig nach; Jünger voll Talent, wie Seyfried, Zumsteeg, Vierey, Fischer, Himmel, Reichart ꝛc. folgten der Bahn, welche ihnen die deutschen Meister der beiden vorigen Jahrzehnte vorgezeichnet; und alle deutschen Opern, die wir noch gegenwärtig nicht müde hören, sind aus dieser Periode.

b. Opern von italienischen und französischen Componisten 1800 bis 1810, deutsch gesungen.

Das Schloß von Montenero, Op. 2 A., comp. v. d'Alayrac.
Adolph und Clara, Op. 1 A., comp. v. d'Alayrac.
Ein Haus zu verkaufen, Op. 1 A., comp. v. d'Alayrac.
Zwei Worte oder die Nacht ꝛc. Op. 1 A. v. d'Alayrac.
Die Sängerinnen a. d. Lande, kom. Op. 2 A. v. Fiorovanti.

Die reisenden Virtuosen, kom. Op. 2 A. v. Fiorovanti.
Die heimliche Ehe, kom. Op. 2 A. v. Cimarosa.
Der Theater-Director in tausend Aengsten, kom. Op. 2 A. v. Cimarosa.
Horazier und Curiazier, gr. Op. 3 A. v. Cimarosa.
Griseldis, tr. Op. 3 A. v. F. Paer.
Massinissa, gr. Op. 3 A. v. F. Paer.
Camilla, Op. 2 A. v. F. Paer.
Achilles, gr. Op. 3 A. v. F. Paer.
Die Wegelagerer, Op. 3 A. v. F. Paer.
Agnes, Op. 2 A. v. F. Paer.
Leonore, Op. 2 A. v. F. Paer.
Sargines, Op. 3 A. v. F. Paer.
Milton, Op. 1 A. v. Spontini.
Demophon, Op. 3 A. v. Cherubini.
Ledoiska, Op. 3 A. v. Cherubini.
Faniska, Op. 3 A. v. Cherubini.
Wasserträger, Op. 3 A. v. Cherubini.
Medea, gr. Op. 3 A. v. Cherubini.
Helene, gr. Op. 3 A. v. Mehül.
Der Tollkopf (l'irato), Op. 2 A. v. Mehül.
Je toller je besser (od. die beiden Füchse), kom Op. 2 A. v. Mehül.
Joseph in Egypten, Op. 3 A. v. Mehül.
Der Schatzgräber, kom. Op. 1 A. v. Mehül.
Der Kalif von Bagdad, kom. Op. 1 A, v. Boieldieu.
Tante Aurora, kom. Op. 3 A. v. Boieldieu.
Aline, kom. Op. 3 A. v. Breton.
Die tiefe Trauer, Op. 3 A. v. Breton.
Aschenbrödel, Zauberoper 3 A. v. Isouard.
Ein Tag in Paris, kom. Op. 3 A, v. Isouard.
Das Singspiel am Fenster, kom. Op. 1 A. v. Isouard.

Die Fremden, besonders die Franzosen gingen, wie man sieht, mit Riesenschritten vorwärts, doch stand das original-deutsche Repertoire noch sehr respectabel da.

Paer, für die italienische Oper in Dresden engagirt, Cherubini für die komische und große Oper zu Paris thätig, waren jene zwei Italiener, welche die Form des Leichten, Gewöhnlichen, Hergebrachten zuerst abstreiften; sie studirten mit Vorliebe die klassischen deutschen Meister und waren auch Contrapunctisten. (Cherubini hat sich überdies

das große Verdienst um Frankreich erworben, den Beethoven im Conservatoire eingebürgert zu haben.) Diese beiden Tondichter und Mehül wurden die entschiedenen Lieblinge deutscher Musikkenner; diese drei begründeten durch neuere Form und gediegene Faktur der großen Ensemblestücke einen Opernstyl, der als ein Fortschritt anerkannt, und von uns nachgeahmt worden. Das erste Finale der „les deux journées" ohne Chor erkennt wohl jeder Kunstfreund als unübertroffen! Nur mit dem Aufwande prachtvoller Instrumentation mittelst Anwendung besser construirter Blasinstrumente und großer Chormassen hat man später Glänzenderes geleistet, aber kaum Gediegeneres an Klarheit und Tiefe! an sangbarer dramatischer Natur! Den beiden Italienern schloß sich ein Dritter an, Spontini nämlich. Aber sonderbar! Alle dreie gingen aus ihrem Vaterlande fort nach Frankreich oder Deutschland, um sich der herkömmlichen Art und Weise zu entledigen, und dramatischer Wahrheit huldigen zu können, die bis auf den heutigen Tag in Italien vernachlässigt wird, und nicht so viel gilt als die Form!

Dieser Umstand möge nicht übersehen werden; er bezeichnet das Fortschreiten in origineller Erfindung, tieferes Studium der Harmonie, Bewältigung der schon veralteten Form. So wie Paer, der Vater der modernen italienischen Opernproduction genannt werden kann, auf welchen ein Rossini folgen konnte, so hat die Harmonietiefe Beethoven's dem Cherubini, Mehül und Spontini und den neuen deutschen Operncomponisten den Impuls gegeben zum Fortschritt (?) an frappanteren Orchestereffecten, Modulationen und originaler Characterzeichnung; dagegen die Italiener in Italien fast immer auf demselben Flecke stehen, nur mit dem Unterschiede, daß sie das Orchester verstärkt haben.

Mozart stand freilich noch unerreicht da, — aber wir könnten von jetzt an schon gewahren, daß die deutsche Productivität an Originellem stille stand, während die Ausländer vorwärts gingen. Jetzt sollten wir zuerst herausfühlen, daß uns ein Centralpunct-System, eine Schule und Unterstützung von Staatswegen fehlten; Paris wuchs uns geradezu über den Kopf.

Wenn wir die Wahrzeichen deutschen Opernstyls zusammen fassen:
a) im Gleichgewicht zwischen Melodie und Harmonie,
b) in Wahrheit des dramatischen Ausdruckes,
c) in Einfachheit und Klarheit des Satzes und Durcharbeitung characteristischer Melodiemotive,

so werden die Fachmusiker und Kenner mit mir einverstanden sein, daß wir im ersten Jahrzehend unseres Jahrhunderts auf dem Höhepunkte

des reinen guten Kunstgeschmackes und deutscher Opernproduction gestanden haben!

Damals wurde noch — weder der Menschenstimme noch dem Orchester — mehr zugemuthet, als das in den natürlichen Gränzen des Instrumentes Liegende. Spätere Anstrengungen waren originell, überraschend und sehr wirksam, ob aber auch auf die Oper in dem Maaße anwendbar? — das wage ich nicht zu behaupten.

Damals wurde das Gleichgewicht zwischen Melodie und Harmonie nicht wie heute so sehr oft überschritten, um — wenn ich mich so ausdrücken darf — das Herzblut nach dem Kopf zu pressen, und den Effect bis zum Wahnsinn zu steigern, weshalb wir denn auch die Ausdrücke: „Furore und Fanatismo" erst aus neuerer Zeit kennen! Diese mußten Critelei, Blasirtheit und Erschlaffung mit sich bringen; und wenn die moderne Journalistik die Frage aufwirft „Wo ist denn die deutsche Oper? haben wir eine solche"? so kann man es ihr nicht so arg verdenken. Sie hat Gluck, Salieri, Mozart, Haydn 2c. nur so nebenbei, so mitunter kennen gelernt, ist unter dem hypergenialen Instrumenten-Reichthum, unter frappanten Modulationen groß geworden, und hat die „Gefährlichkeit des Styls" für sich, der leicht Proseliten macht. Wer sich an galante Tändelei, exorbitante Blechmassen, Effectcoups gewöhnt hat, der wird dem einfachen Duett zwischen Adam und Eva in der „Schöpfung" kaum Geschmack abgewinnen, er wird unsere Altvordern bedauern, daß sie nicht industriöser zu componiren verstanden. Wer aber nicht zur Mozartperiode in die Musikwelt eingetreten ist, oder die deutschen Meister der Vorzeit mit heiliger Weihe studirt hat, der mögte den Himmelsbau der Harmonien wohl nie geahnt, geschweige denn erfaßt und begriffen haben. Verfolgen wir nun die deutsche Opernproduction weiter.

Opernverzeichniß von 1810 bis 1820 in Deutschland.

a. Von deutschen Componisten und Dichtern oder Uebersetzern.

Die Pantoffeln, Op. 3 A. v. F. L. Schröder	von P. Winter.
Maria von Montalban, Op. 4 A.	
Zayre, Op. 3 A.	
Der Raub der Proserpina, Op. 3 A.	

Die Jugend Peter des Großen, Op. 3 A. ⎫
Das Dorf im Gebirge, Sgsp. v. Kotzebue ⎬ von Weigl.
Nachtigall und Rabe, Op. 1 A. ⎪
Baals Sturz, Op. 3 A. ⎭

Der Augenarzt, Op. 2. A. von Gyrowetz.

Die Räuberburg, Op. 3 A. von Kuhlau. (ursprüngl. dänisch.) (Dessen „Lulu" wurde in Deutschland nicht aufgeführt.)

Rosette, Op. 3 A. von Bierey.

Almazinde, Op. 3 A. von Bierey.

Carlo Fioras, Op. 3 A. von Fränzel.

Apollo's Wettgesang, Op. 3 A. von Sutor. (Hannover.)

Der Taucher, Op. 3 A., von Reichart.

Jery und Bätely, von Göthe, Op. 1 A. von Reichart.

Don Tacagno, Op. 3 A. von Koreff; compon. von Drieberg. (Berlin.)

Sänger und Schneider, kom. Op. 1 A. von Drieberg.

Dämona, Op. 3 A. von Tuczeck.

Die Ruinen von Paulucci, Op. 3 A. von B. Romberg. (Berlin.)

Die Großmuth des Scipio, Op. 3 A. von B. Romberg.

Rittertreue, Op. 3 A. von B. Romberg.

Undine, Feenop. 3 A. Gedicht u. Musik v. Hoffmann. (Berlin.)

Nitettis, Op. 3 A. von B. von Poissl. (München.)

Athalia, Op. 3 A. von B. von Poisl.

Prinzessin von Provence, Op. 3 A. von Poissl.

Die Fischer bei Colberg, Op. 2 A. v. Rungenhagen. (Berlin.)

Zoraide, Op. 3 A. von C. Blum. (Berlin.)

Lila, Op. 4 A. von Göthe, comp. von Seidel. (Weimar.)

Der Kobold, Op. 4 A. von Himmel. (Berlin.)

Diese deutschen Opern wurden zwischen 1810 und 1820 componirt. Wer kennt sie noch? Von diesem Verzeichniß kann man schon sagen: Multa, non multum! Nur zwei Kunstheroen fingen an die Flügel zu bewegen, Spohr und Weber waren es!

Abu Hassan, Op. 1 A. (für Darmstadt), von C. M. v. Weber.

Silvana, das Waldmädchen, Op. 3 A. von C. M. v. Weber.

Der Zweikampf mit der Geliebten, Op. 3. A. v. L. Spohr.

Faust, Op. 3 A. von Bernhard (für Wien), v. L. Spohr.

Zu diesem Novitäten-Verzeichniß mußte Mozart (immer neu aufgelegt) aushelfen, auch wurde Gluck im Norden Deutschland's populairer; doch die Fremden überflügelten uns vollkommen.

b. Opernverzeichniß von italienischen und französischen Componisten und Dichtern von 1810 bis 1820. Deutsch gesungen.

Vestalin, gr. Op. 3 A. von Spontini. (Paris.)
Ferdinand Cortez, gr. Op. 3 A. von Spontini.
Uthal, Op. 2 A. von Mehül. (Paris.)
Die Blinden von Toledo, Op. 1 A. von Mehül.
Ariodante, gr. Op. 3 A. v. Mehül.
Johann von Paris, kom. Op. 2 A. von Boieldieu. (Paris.)
Das Fest im Nachbardorf, kom. Op. 2 A. v. Boieldieu. (Paris.)
Der neue Gutsherr, kom. Op. 1 A. von Boieldieu.
Rothkäppchen, kom. Op., 1 A. von Boieldieu.
Joconde, kom. Op. 3 A. von Isouard. (Paris.)
Semiramis, gr. Op. 3 A. von Catel. (Paris.)
Die Abenceragen, gr. Op. 3 A. von Catel.
Die vornehmen Wirthe, kom. Op. 2 A. von Catel.
Die Bayaderen, gr. Op. 3 A. v. Catel.
Dichter und Tonsetzer, kom. Op. 2 A. v. d'Alairac. (Paris.)
Das einsame Haus, kom. Op. 1 A. von d'Alairac.
Johanna von Schottland, Op. 3 A. v. Simon Mayer.
Adelheid von Guesclin, Op. 3 A. v. Simon Mayer.
Trajan in Dacien, Op. 3 A. v. Nicolini.
Romeo und Julie, trag. Op. 3 A. v. Zingarelli.
Adelina, Op. 2 A. v. Generali.

Außer diesen neuen ausländischen Werken waren Gretry, Cherubini, Paesiello, Cimarosa, Paer, Fiorovanti, Berton durch ihre Opern des vorigen Verzeichnisses die Lieblinge bei Kennern und Laien in Deutschland. Während aus dem letzten Repertoire deutscher Opern nur Faust von Spohr und etwa „Nachtigall und Rabe" von Weigl stehen geblieben sind, haben sich „Vestalin", „Cortez", „Johann von Paris", „Rothkäppchen", „Sargines", „Joseph", „Aschenbrödel", „Joconde" ꝛc. bis auf unsere Tage erhalten, und es wären noch manche Werke der Franzosen werth, neu aufgefrischt zu werden, damit die Sänger ihre Uebungs-Aufgaben nicht ganz verlören; so wie es im Schauspiel unerläßlich sein wird, Lessing, Iffland und selbst Kotzebue theilweise auf der Scene zu erhalten, damit die heranwachsenden Schauspieler die Tradition, die Charactergebung gewisser Rollen wenigstens von den ältern Schauspielern erlernen mögen, da man sie doch einmal ohne eigentliche Schule in den Tag hinein agiren läßt.

Wenn sich z. B. unsere Tenore und Baritoni in den Opern „Joconde", „Dichter und Tonsetzer" „Johann von Paris," „Je toller je besser" ꝛc. zu üben Gelegenheit gehabt hätten, so würden sie „die Musketiere der Königinn" nicht fast überall zu Grabe getragen haben, und sich im „Don Juan", „Figaros Hochzeit" so ungebärdig machen, wie das Beispiel lehrt. —

Figaro qua! Figaro la!

Ich habe im vorigen Verzeichniß (von 1810 bis 1820) den eigentlichen Matadore (Todtmacher) der deutschen Oper noch nicht genannt, der Alles überrumpelte und betäubte; es war Joachim Rossini! Wie sein unübertrefflicher Figaro — so groß als Gauner wie als Barbier — sich schon hinter der Couliſſe mit dem „tra la la" im Ritornel ankündigt, und mit übermüthiger Ausgelassenheit auf dem Marktplatz in Sevilla breit macht, so tönte das Renomée Rossini's von Venedig herüber schon 1814/15; und schon 1816 sprang er wirklich Mitten in das deutsche Repertoire hinein, herrschte sein „largo al factotum della musica" den Herren Collegen ins Ohr, daß ihnen Hören und Sehen verging! Alles prallte vor der genialen Schelmerei dieses Musikfigaro zurück, und ich vergesse nie die bedenkliche Miene Weigl's nach dem ersten „Tancredi"-Abend in Wien, als ihm Hr. von Hofmann zurief: „dieser Knabe Carl wird euch gefährlich, Meister!" indeß der alte Salieri ein leises „arlecchino"! vor sich hinbrummte, und seine Schüler alles Ernstes vor der „bunten Jacke" warnte!

Ich habe Rossini kommen und gehen gesehen; (zufällig war ich 1816 in Wien, 1836 in Paris.) Wer den Tarantelrausch der Wiener im Spätherbste des Jahres 1816 nicht mit angesehen, der hat von der Schnelligkeit dieser Opernrevolution durch „Tancredi" nicht den rechten Begriff!

Der Impressario Sgr. Cera kam von München nach Wien mit Mad. Borgondio, Mad. Valsovani-Spada, Sgr. Tacchinardi, de Vecchi, de Grecis ꝛc. Er kam nach Wien, weil man ihn dahin berufen! Er wurde berufen, weil man sich ohne Mad. Seidler und ohne Franz Wild nicht mehr zu helfen wußte! — Man konnte sich nicht helfen, weil man kein Conservatorium zur Seite hatte, dem man gebildete Anfänger entnehmen konnte! —

Die neue Form der Musikstücke in „Tancredi", die frei daliegende süße Cantilene mit dem neuen Triolenaccompagnement, die kluge Handhabung und Führung der Singstimme, die neuen musikalischen Ohrendelicen, (z. B. crescendo's-decrescendo's auf noch nie so prägnant ausgeführte Weise) das Wiederholen gewisser reizender Rhytmen und Passus, damit sie der Zuhörer ja das erstemal schon im Ohr behalte, die zum Applaus auffordernden Schlußtacte der Gesangs-Perioden und Stücke,

das abtupfende Begleiten der Chori zur Arie, — (welche man deshalb eine Arie mit Vorspannpferden (col perticchini) nannte;), die Ausbildung der Cabaletten in besonders hüpfendem Rhytmus, die lärmmachende und doch klare Instrumentation dieser Composition, endlich die wundervolle ächte Contra Altstimme von nie gehörter Klangfülle und Kraft der Mad. Borgondio, u. d. gl. mehr erregten einen Fanatism, wie ich ihn früher für nicht möglich hielt; und das Volk besann sich nicht lange, den ganzen Gluck, Beethoven, Spontini, Paer, Weigl ꝛc. in die alte Polterkammer zu werfen, um sich an dem neuen Spielzeug zu ergötzen, — bis es den Rausch ausgeschlafen hatte.

Dazu kam die virtuose Gesangsweise der Sopranistin Valsovani-Spada, die grandiose nach allen Seiten hin geschulte Stimme des 46jährigen Tacchinardi, (dessen eminente Gesangsvollendung im Recitativ und in Fiorituren, unterstützt von dem Diapason zweier und einer halben Octave so mächtig war, daß man seine krüppelhafte Persönlichkeit darüber leicht vergessen konnte), endlich ein gutes, später durch Forti's Mitwirkung unterstütztes Ensemble, und das Ereigniß — daß eine Oper — die wir jetzt mit Achselzucken anhören — in Wien Fanatism erregen konnte, war damals begreiflich!

Die Wiener dilettanti schwelgten noch in der Erinnerung an Siboni, Velluti, und Dem. Fischer während des Congresses! Die Milder, Seydler, und den Wild verstand man nicht festzuhalten, — oder man wollte es nicht; während sich nun die Singlehrer Tomasselli, Mozatti ꝛc. mit einigen Dilettantinnen befaßten, ein Conservatorium wie in Paris (damals eben so wenig wie heute) nicht existirte, während die Liberalität der Kaiserlichen Administration von Untergeordneten übel angewandt wurde, und besonders dem Ballete zu Gute kam was auch der Oper gehörte, während man sich mit dem Gemeinplatze entschuldigte: „Wir finden keine Stimmen," — da mußte man sich für die abgegangenen Deutschen um ein Aequivalent umsehen. Wo konnte man es besser und schneller finden als in dem Lande, welches in letzter Zeit einen Brizzi, Crivelli, Siboni, Crescentini, Velluti, eine Banti, Grassini, Pacchierotti, Sessi, Catalani und 50 andere Gesangsvirtuosen und Virtuosinnen erzeugt hatte?

Während die vortrefflichen Institutionen in Paris, die durch Gebrauch und Sitte angefachte Aemulation Italiens goldne Früchte trugen, da drängte man in Wien voll Eifersucht die jüngeren Talente (Kreutzer, Spohr, Meyerbeer, Weber) zurück; und damit man solchen Spaß nicht merken sollte, wenn das Publikum eben so gut, und noch besser amüsirt würde, — da warf man schöne italienische Goldorangen und Confetti unter das naschhafte Volk, und siehe da, — der Spaß glückte! Man

war geborgen, man lachte ins Fäustchen, und kein Mensch dachte mehr an die dummen Deutschen, mit ihrer gelehrten Musik! — „Alle waren vom süßen Weine voll!"

Hatten auch damals die Franzosen den declamatorischen Ausdruck in der großen Oper fast bis zur Carricatur gesteigert, so verbannten sie doch auch durch die Perfection der opera comique mittelst ihres Elleviou und Martin jene herkömmliche gespreizt-pathetische Form und Spielweise, und das alberne Costüm von der Bühne, sie hatten doch eine Schule! Waren auch die Italiener durch die Bernacchische Schule auf den Irrweg des Rococowesens gerathen, so hatten sie doch gebildete geschulte Kehlen, die auch dem einfachen belcanto gewachsen waren, sie hatten Sänger aus den Conservatorien, viele und gute Sänger! Und was hatten wir? — Renovare jubes dolorem regina! Wir hatten wenig, und was wir hatten, brachte ein glücklicher Zufall; wir lavirten mit Gluck, Mozart, Weigl, Winter 2c. hin und her und warteten auf günstigen Wind; wir steuerten zwar immer der Natur und Wahrheit nach, aber die Bestrebungen waren nur einzelne; der gute Wille fand weder Stützpunkt noch äquivalenten Lohn für gehabte Arbeit, fand weder Regulirung von Staatswegen noch einen richtigen Plan, nach welchem man das schöne kaiserliche Geld kunstfördernd zur Ausbildung und Ermunterung der Componisten und Sänger, und des reinen Geschmackes der Zukunft hätte anlegen sollen, damit es jetzt Zinsen bringen könnte!

Gluck, Mozart, und Dittersdorf waren schon dahin! Haydn altersschwach; Beethoven vergrimmte in sich selbst, und war schon völlig taub. Er konnte es nie verwinden, „daß sie den Mozart so verkommen ließen;" er klagte mir selbst oft in Döbling (bei Wien), daß man für dramatische Gesangsbildung Nichts gethan habe; „ohne Sänger kann man keine Opern schreiben!" „Hätte ich einen Kerl gehabt wie Siboni, da wäre es leicht Melodien machen!" Salieri war sehr froh die Oper quittiren zu können, schon seit 1800 war er erster Capellmeister in der Hofkapelle des Kaisers; Weigl hatte, was er erstreben wollte, die kaiserl. Operndirection. Er lieferte jährlich seine Deputat-Oper, und sorgte für momentanes Amüsement, — nicht für deutsche Kunst, und Kunstbildung. Die Förderung des Allgemeinen, die Zukunft lag ihm wenig am Herzen, obwohl er der Erste war, der sich immer beklagte: „Ich habe keine Tenoristen!" Seine Oper: „Nachtigall und Rabe" fand noch Anerkennung, „Baals Sturz", auf den schon alten Sänger Vogel basirt, gefiel nur wenig mehr!

Die rühmlichen Versuche des Herrn von Mosel (eines geistreichen Dilettanten, der die Opern „Cyrus und Astyages," „Inez de Castro"

schrieb), dann die Opern von Kuhlau, Romberg, Fränzel, Bierey, Sutor, Ritter ꝛc. fielen nicht ins Gewicht; Spohrs Oper „Faust“ für Forti in Wien berechnet, mußte in Prag das Licht der Welt erblicken, wo sie eben so durch die Aufführung zu Grunde ging, wie seine Oper „Zweikampf mit der Geliebten“ in Hamburg, die Schröder für sich bestellte; an beiden Orten durch das mittelmäßige Personal! C. M. v. Webers „Silvana“ hatte Erfolg, aber keinen durchgreifenden. In Berlin war kein frischer Genius aufgetaucht. B. A. Weber, später B. Romberg auf kurze Zeit, sowie die vorhergehenden Reichart und Himmel waren nicht die Talente, welche Deutschland auf dem Niveau halten konnten, auf dem es durch Gluck, Haydn und Mozart stand. Winter in München war ganz für die Italiener eingenommen, eben so der bayrische Hof. Schröder in Hamburg ließ sich 1811 von ihm, von B. Romberg und Spohr drei Opern schreiben; sie machten alle 3 Fiasco! Dresden war seit einem Jahrhundert ganz italienisirt; Morlacchi wußte sich alles andere hübsch fern zu halten. Die deutschen Theaterdirectionen jammerten einstimmig über den Opern- und Sänger-Mangel; sie hatten alle das Bedürfniß, das Publikum zu amüsiren, und doch thaten sie alle nichts, dem Mangel — wenigstens für die Zukunft abzuhelfen; man stellte wohl einzelne Gesangslehrer an, die allenfalls hier und dort ein wenig singen lehrten, z B. Miecksch, Benelli in Dresden, die Schmalz in Berlin — aber diese hatten von dramatischem, zumal von deutschem Vortrag selbst keine rechte Idee! — Nur die Provinzialstände Böhmens errichteten ein sogenanntes Conservatorium, welches im kleinen Kreise Rühmliches leistete, und größere Städte beschämte, aber dramatische Sänger wurden auch dort nicht gebildet.

Melodramen- und Vaudeville-Periode.

Man griff nun unbedenklich nach Allem, was sich bot, also nach fremden Opern, und Vaudevilles, Melodramen, Schauspielen mit Chören und Zwischen-Acts-Musiken; eine Gattung, welche man in Ermangelung guter Opern-Novitäten als gutes Surrogat willkommen hieß.

Da entstanden die werthvollen Musikwerke Seyfrieds: „Faust von Klingemann, Saul, Simson, Moses, Abraham, Salmonea“ ꝛc., aber auch „Waise und Mörder“ „Galeerensklaven,“ Waise aus Genf,“ „Ein Uhr,“ „Hund des Aubry ꝛc.“ Die eigentliche Oper zehrte nur vom guten Alten, und besonders vom neuen Ausländischen. Da wurden Franzosen und Italiener vollkommen die Herren des deutschen Repertoires, und der Name „académie royal“ erhielt fast deutsches Bürgerrecht.

Von daher kamen nämlich die Medea, Semiramis, Vestalin, Cortez ꝛc. Die Neuheit dieses pomphaften pathetischen Styls, der großartigen originellen Rhytmen, die Fülle der Instrumentirung, diese vollbegleiteten, sangbar gehaltenen Recitative voll Feuer im Ausdruck, diese gesunde poetische Unterlage von Jouy, gut übersetzt von den tüchtigen Castelli und Jos. von Seyfried, überraschten, erfrischten das Herz, beschäftigten den Geist des Musikers; sie bezeichneten eine neue Form und Phase im Opernstyl.

Obwohl „Achilles" von Paer, und Glucks Opern schon vorher mit Recitativen gegeben wurden, lernten die deutschen Sänger doch erst jetzt allgemein den Vortrag des Recitativs in pathetischem Styl, denn „Vestalin" und „Cortez" standen von 1814 bis 1820 auf allen guten deutschen Theatern.

Der Tenor Krebs in Stuttgard, ein Schüler des famosen Brizzi war hierin der erste. Wien wurde damals von diesen Prachtopern in seiner Sängerarmuth so sehr überrascht, daß man lieber Radichi und Siboni, — zwei von den Italienern zurückgebliebene Tenore — deutsch radebrechen lehrte, als daß man endlich dem Pariser Beispiele folgend eine dramatisch-musikalische Bildungsanstalt errichtet hätte, die auf festen Füßen stand. — Plötzlich fand sich 1810 in Franz Wild eine Wunderstimme, dem zwar dramatische Bildung und die hilfswissenschaftliche Cultur fehlten, aber in Ermangelung Anderer doch der erste Platz offen stand.

Deshalb — weil nämlich der Zufall eine Stimme bescheert hatte — blieb die Sache wieder beim Alten, d. h. man war wieder unbekümmert um die Zukunft, und lebte „von der Hand in den Mund!"

Und doch — kaum waren die beiden Spontinischen Opern erschienen, so fanden sich wie von selbst, auch schon Sänger, die daran studirten; aber die musikalischen Behörden achteten ihrer nicht, selbst Siboni, der in Wien 1816 ein Institut für die Oper errichten wollte, ließ man nach Copenhagen ziehen, wo er ein Conservatoire errichtete, und königlich honorirt wurde.

So waren die Opernzustände in Wien! Jene Zeit — vom großen Congreß bis 1821, ist schwer anzuklagen über Vergeudung Kaiserlicher Munificenz, über Zernichtung redlichen Willens der vorstehenden Behörden, die alle Macht und Mittel boten, um Oestreichs Opernzustände auf den ersten Platz im gebildeten Europa zu stellen, — denn der erste Platz gebührt Wien, seiner Natur und großen Vergangenheit nach! —

In Berlin standen die Dinge besser. Spontinis Opern hatten großen Eindruck gemacht. In Ermangelung eines heimischen Genius, berief man ihn dorthin, der sich auch ganz zu germanisiren gedachte, und seiner Compositions-Weise nach den Deutschen näher stand als den Italienern. Das war kein Fehler! man ging doch vorwärts und erwarb sich eine fremde Notabilität, da Weber, Spohr, Meyerbeer noch nicht notabel accreditirt, Andere schon placirt, oder nicht von überwiegendem Talente waren.

Berlin hatte damals schon ein festes Opernensemble in den Damen Milder, Schultz-Kilitschky, Seydler (alle 3 aus Oestreich), den Hrn. Bader, Stümer, Fischer, Blume, Gern, Wauer. Es fehlte nur der Chef! Der intelligente Sinn der Berliner, gebildet durch Righini, B. A. Weber, durch Zelters Singacademie, — ließ seinen Gluck, Mozart, Haydn, Graun, Beethoven nicht aus den Augen, und hielt fest am Classisch-Schönen bis auf den heutigen Tag. (Eine Opernvorstellung von Glucks „Iphigenia" füllt jetzt noch das große Opernhaus!)

Italienische Pachtperiode.

Wien hielt nicht fest, weil es den Rossini in Aussicht hatte. Wien wurde gegängelt vom Egoismus, Neid, der Eifer- und Habsucht Einzelner, endlich von Beamten-Willkühr, die im Stillen die Wohlthat des Herrn verzehrten, während Rossinis „Bumbum" Alle blind machte und einschläferte. Man kann dieser Wahrheit nicht aus dem Wege gehen. Weil Aumers Ballette zu präcieus waren, weil Alle die Hände ausstreckten um Kaiserliches Geld, weil man die Milder, Seidler, den Wild nicht festhielt, weil sich die Ansprüche aller Art steigerten, die deutsche Oper nichts Eminentes producirte, Weigl seinen Behörden nicht reinen Wein einschenkte, d. h. auf radicale Heilung drängte, und weil der große Markt nach Rossini schrie, und nach italienischen Kehlen, — da wurde das Kind mit dem Bade verschüttet, — man verpachtete die kaiserliche Opernführung an den bekannten Neapolitaner Domenico Barbaja, — um reinen Tisch zu machen und alle Plackerei loß zu werden, um der augenblicklichen Sterilität abzuhelfen und die Schreier zu beschwichtigen, um — —!

Ich darf hier nur andeuten, so viel zur Sache des deutschen Operndrama gehört. Mehr würde den Zweck nicht fördern, weniger kann ich nicht sagen, um den Leser in den Stand eigener Beurtheilung zu stellen.

Nachdem also Rossini wie ein Blitz aus heiterem Himmel in die deutsche Opernstagnation hineingeschlagen, und damit zugleich die Wiener Opern-Wirren zerhauen hatte, nachdem Barbaja seine Spielwaarenbude

durch die Sigri. Davide, Nozzari, Cicimarra ꝛc. eröffnet hatte, da rieben sie sich den Schlaf aus den Augen, da zitterten die alten Perücken, da blickten sich die rechten Kunstkenner, die Componisten und Sänger bedenklich an; denn sie fühlten wohl, es breche eine neue Periode herein! — um die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, um die ächte Characteristik, die grandiose Heiligkeit der Musik sei es zumeist geschehen! — sie werde durch Gesangsflitter, Stimmprächtigkeit, durch neu creirte Marsch- und Tanz-Rhytmen und instrumentale Plusmacherei verdrängt. Und so war es auch, wie die Geschichte lehrt.

Der Norden Deutschlands sträubte sich Anfangs gegen den sybaritischen Ohrenkitzel, es war aber nicht dessen Verdienst; er hatte nur keine Sänger, welche den Rossini virtuos zu singen verstanden. Doch schrieen alle nach Rossini und besetzten sogar die Altparthie des Tancred durch den Bassisten Fischer, durch die Tenore Gerstäcker und Bader, — wenns nur Rossini war!

Indessen, er hätte doch durchgedrungen, denn der Zeitpunkt war zu günstig, seine Musik zu sinnlich, und Rossini war ein Genie; er erfand Neues, neue Formen, Motive, Rhythmen, Begleitung, wenn auch abgesehen vom dramatischen Elemente nach deutschem Lehrbegriffe. „Effetto!" war sein Wahlspruch, Gold sein Ziel! Man hatte damals gut reden und schreiben: „Aber das ist ja barer Unsinn, ist undramatisch, unwahr, characterlos!" Man gab es gerne zu, aber man legte das Centnergewicht neuer Melodiereize in die Wagschale, und sang „di tanti, palpiti" im Osten, „di tante pene" im Westen, und Rossini siegte! — Der Sieger aber hat immer Recht! — wenigstens für den Augenblick.

Er beherrschte die Opernscene des südlichen Deutschland — inclusive Dresden — von 1817 bis 1828. Der Geschmack des Zuhörers wurde dadurch so einseitig, daß selbst das Bessere der Franzosen nicht mehr durchdringen konnte; aber Rossini gebührt auch das Verdienst, daß die vernachlässigte Melodie wieder in ihre Rechte eingesetzt wurde, daß die deutschen Sänger im Süden singen lernten, — denn um Almaviva, Otello, Gianetto ꝛc. vortragen zu können, mußte man singen können! Die von ihm vorgeschriebenen Fiorituren mußten ausgeführt, gut ausgeführt werden, sonst ging ein Hauptbestandtheil seiner Werke verloren.

Da berief der kunstsinnige Graf Vitzthum den deutschen Carl Maria von Weber nach Dresden, zur Errichtung einer deutschen Oper neben der italienischen des Hrn. Morlacchi, und aller Augen blickten nun nach Dresden, das seit zwei Jahrhunderten immer kunstbeschützend

wirkte. Zu gleicher Zeit (zwischen 1817 und 1822) wurde Spohr nach Cassel, Guhr nach Frankfurt a/M., Straus nach Carlsruhe, Lindpaintner nach Stuttgard, Hummel nach Weimar, C. Kreutzer nach Wien gezogen. Spontini wirkte bis zur Rellstabfehde großartig, wenn auch nicht ohne Geräusch und etwas Charlatanism in Berlin. Es war schon etwas zu erwarten von dieser allgemeinen Rüstung gegen das Ungewitter, das mit duftendem Rosengewölke in der Avantgarde immer nördlicher zog! Aber leider begann auch jetzt die Zersplitterung deutscher Componisten- und Sängerkräfte.

Spohrs „Faust" fand jetzt würdige Anerkennung; „Jessonda" gefiel sehr; Kreutzers „Libussa" machte Glück; Webers „Freischütz," der 1821 das neue Schauspielhaus zu Berlin eröffnete, machte Furore! Aber damals, wie heute und wie vor 60 Jahren, dachte Keiner an ein gemeinsames systematisch geordnetes Wirken; es mochte keiner ein Personale bilden, ein Institut gründen, welches dramatische Künstler für die Oper aufziehen, kräftigen und den eigenen Weg gehen — lehren konnte.

Anstatt sich in Wien oder Berlin zu vereinigen, um eine solche Idee im Einzelnen, oder im Gesammtinteresse auszuführen, ging jeder heimlich auf Reisen, und suchte und kaperte wo und was er fand, schonte nicht Freund noch Feind, und setzte sich ein lückenhaftes Bataillon von Anfängern zusammen, glücklich wenn er einen leidlichen Tenor, eine Duodez-Primadonna gefunden hatte! — Jeder wollte gleich eine Oper schreiben und eine Schlacht gewinnen, ohne tüchtige Officiere, und Sergent-Majors! — Einer beneidete den Andern, keiner nahm sich die Mühe, kleine Zweige in die Erde zu pflanzen, sondern wollte rasch die reifen Früchte vom Baume pflücken! Diese Eifersüchtelei und Concurrenz gegen einander erschuf zuerst die Anmaßung und Steigerung der Sänger-Gagen, d. h. der enormen Besoldungen mittelmäßigster Subjecte jener Zeit bis auf den heutigen Tag, (denn europäische wirkliche Opernkünstler bleiben immer unschätzbar wie der Solitair!) — weil jedes Städtchen eine Oper prätendirte.

Die Uneinigkeit, der Egoismus und Beamtenschlendrian, die Eifersüchtelei und Systemlosigkeit jener Periode tragen die Schuld der gegenwärtigen Künstlerdürre, und der damit zusammenhängenden Productionssterilität! Man mißverstehe mich nicht; producirt wird jetzt mehr, als jemals; — aber es ist gemachte Musik, nicht erfundene! Sänger hat man ebenfalls jetzt mehr als damals, aber sie können nicht singen wie damals, sie vergeuden ihre Stimmen, und ziehen den reinen Kunstgeschmack ins Verderben, denn sie haben von ihren Vorgängern wenig

gelernt; sie hatten nie eine regelrechte Schule. Die Ausnahmen sind leicht zu zählen!

Rossini kam 1822 mit der neuen Partitur „Zelmira" selbst nach Wien; er kam mit einer Schaar in italienischen Conservatorien geschulter Sänger, mit dem Blumenflor magischer Melodien, mit dem Nimbus des Fremden, vor dem wir armen Deutschen uns immer etwas zu tief bücken, er kam als Sieger von „Otellos" und „Barbiers" Gnaden.

Weber kam 1821 mit einer dünnleibigen Singspielpartitur ohne Finale 1 mo. und 2 do., halb Dialog halb Musik, war auf einzelne zaghafte Gesangsanfänger angewiesen und stützte sich auf ein volksthümliches Gedicht, auf die Romantik, Originalität und Characteristik seiner deutschen Musik. Zum Glück war er so industriös, den Sängern nicht mehr zuzumuthen, als sie eben ausführen konnten. Von Rossini wurde nur Wien berauscht, von Weber war Deutschland ergriffen.

Der Deutsche läßt sich — Gott sei Dank — zum Guten und Wahren eben so leicht wieder zurückführen, wie er sich leider gar zu leicht von falschem Flittertand gleissender — weil moderner — Unnatur blenden läßt; und selbst Wien hat trotz alles Laxismus immer das Grundelement zum Guten in sich bewahrt; freilich wohl wird Wien auch am meisten in Versuchung geführt! Aber die Wiener Schule, aus Haydn's und Mozarts Partituren abstrahirt, ist noch immer die einzig wahre, in der man deutsche Operneleven bilden darf; nur ist der Deutsche in Kunstsachen lieber darauf bedacht, die Leute zu unterhalten, als sie zu bilden; die Sache gehen zu lassen, als sie zum festen Ziel zu lenken; vom alten Reichthum zu zehren, als für neue Quellen zu sorgen; auf Dichter, Componisten und Gesangstalente zu warten, bis sie vom Himmel fallen, anstatt bei guter Zeit für kräftigen Nachwuchs zu sorgen! Und so hatte denn auch damals Wien das zufällige Glück, zwei eminente Solo-Nachtigallen einzufangen — Henriette Sonntag nämlich, und Minna Schröder! Weil man aber nur daran dachte, schnell die Rollen: „Agathe" „Pamina," „Donna Anna" und „Zerline" zu besetzen, und das Uebrige den Göttern anheim stellte, so flatterten sie fort, so holte sich Weber die blonde Minna nach Dresden, Hr. Kunowsky und Holtey die schöne Henriette nach Berlin, und Wien hatte das Nachsehen!! Um sich die Lässigkeit des Hrn. Barbaja — (ich mag nicht sagen die absichtliche) in jener Zeit recht anschaulich zu machen, und darzuthun wie sehr Deutschland das entbehrt, was Frankreich längst schon hat, ein System, eine practische Theaterschule für lyrische Künstler, braucht man nur zu wissen, daß 1822 in Wien

der „Max“ im „Freischütz“ von einem zum erstenmale auf die Bretter gestellten, ganz unbeholfenen Anfänger aus Ungarn mit angebornem Talente, aber eben so großer Unbehülflichkeit besetzt werden mußte, die so weit ging, daß der hübsche junge Mann regelmäßig über seine eigenen Beine stolperte, von deutscher Sprache, dramatischer Auffassung und Darstellung keinen Begriff hatte, den Dialog auf kauderwelsche Weise abhaspelte, und wegen Mangels aller Vorbildung und des Unterrichts auch so geblieben ist, bis an sein Ende! Wie Jammerschade war es um dieses hervorragende Naturtalent, das mit einer wundervollen Tenorstimme vom Umfang von 2½ Octaven, mit einer natürlichen Coloraturfähigkeit und sehr empfehlender Persönlichkeit begabt — der Ruhm und die Zierde der deutschen Oper hätte werden müssen, und jetzt noch wirken könnte, hätte es nicht der Abgang aller Vorbildung ins Verderben gerissen. Wie selten findet man ein solches Talent; und hat man es, läßt es der Deutsche verkommen! — Was wäre aus Rosner geworden, — (denn er war es) hätte er in Italien oder Frankreich das Licht der Welt erblickt? —

Berlin und der Norden wußte sich in diesem Musiktaumel noch zu helfen. Sie hielten sich an Gluck, Mozart, Beethoven, an Paer, Spontini, Mehül, Cherubini, Boieldieu, und besonders an Spohr und Weber, dessen „Preziosa“ seine Beliebtheit mehrte. Zu den Vorigen kam ein neuer industriöser Franzose, Auber mit den vortrefflichen Scribeschen Libretti, der dem Rossini den rechten Kniff abzulauschen anfing, und ebenfalls nach augenblicklichem Beifall buhlte.

Nachdem der „Freischütz“ der vorhandenen deutschen Gesangsbildung gut angepaßt — entschiedenes allgemeines Glück gemacht hatte, erhielt C. M. v. Weber vom Pächter Barbaja — (weil er contractlich dazu verpflichtet war) den Auftrag, eine neue große Oper für das kaiserliche Operntheater in Wien zu componiren.

Weber war noch siegestrunken und voll heiligen Ehrgeizes. Er wählte rasch das beste der drei proponirten Opernbücher „Euryanthe“ von Madame Chezy; er wehrte sich mannhaft gegen die italienische Trias in Deutschland — gegen Rossini, Spontini, und Morlacchi durch Wort, Schrift und That, indeß der neapolitanische Spielpächter die italischen Triller mit 300 pCt. Gewinn absetzte. Die voreilige Wahl des Opernbuches hat Weber — wie er mir selbst gestand — oft bereut. Er flickte und besserte unablässig daran, aber das Uebel lag zu tief; die eingeschmuggelte geisterhafte Emma konnte den Zauberspuck der langen Weile nicht lösen. Wer die alte französische Novelle kennt, wird mich verstehen. Es handelt sich darin um ein s. g. Muttermaal der Euryanthe,

von dem Niemand Kenntniß haben konnte, der nicht ganz vertrauten Umgang mit ihr gepflogen. Durch die Umschreibung dieses punctum saliens wurde die Sache für den Laien unverständlich, und für den Eingeweihten war sie von vornherein anstößig.

Das war ein Unglück! denn die Wahl des Opernbuches ist für den deutschen (und französischen) Tonsetzer eine Hauptsache.

Eine mittelmäßige, sogar absurde Musik kann von einem guten amüsanten Opernbuch getragen werden, — wenn auch nur kurze Zeit! — aber die werthvollste Musik wird von einem albernen oder gar langweiligen Opernbuche ganz gewiß ins Verderben gezogen. Nicht einmal Mozarts Musik konnte die Oper „Cosi fanno tutte“ auf dem Repertoire erhalten, indeß die effectvollen Bücher von „Guido und Ginevra,“ „Guitarero“ uns selbst die Halevysche Musikbizarrerie verdaulich machten.

„Ich lese wohl zwanzig libretti, bevor ich mich zur Annahme entschließe,“ — sagte mir Auber 1828 — „denn alles Talent des Componisten wird an einem geistlosen Buche zu Grunde gehen.“ Einige Jahre später gestand er mir, daß er sich an den „chaperons blancs“ doch selbst noch geirrt habe.

Weber aber hatte keine Zeit sich lange zu besinnen, der Termin der Partiturablieferung war ihm vorgeschrieben. Der Schlachttag rückte heran! die beiden genialen Tonsetzer standen sich gegenüber! Wien war der Wahlplatz! Rossini hatte mit „Zelmira“ durch Virtuosität der Sänger, durch brillantere Instrumentirung und mehr Harmonietiefe als früher, und durch seine bekannten Vorzüge einen eclatanten Sieg erfochten; für den Augenblick ward alles Dagewesene darüber vergessen.

Was erwartete aber Weber in Wien?

Zu dem confusen Opernbuche kamen zwei Darsteller — (für Eglantine und Adolar) — welche wohl für den colorirten Gesang der italienischen Oper genügten, nicht aber für den dramatischen Ausdruck deutscher Musik; von Beiden verstand man keine Textworte, beide faßten ihre Rollen nicht auf und wußten sie nicht darzustellen. Die Parthieen Lysiart und Eglantine characterisirte Weber ächt dramatisch, wie sie die Situation der Intrigue bezeichnet; er war nicht der Mann, dem Alltagsgeschmack zu huldigen, um die Gunst des Augenblickes zu erbuhlen; er wollte das Sünderpaar nicht so süß und zart singen lassen, wie die Tyrannen der italienischen Oper, (z. B. Orbazano in Tancredi); der melodieuse Theil der Motive Webers drängte sich nicht so nackten Leibes, so frech an das Ohr, wie etwa die Residenzphryne an den flannirenden Traveller; seine Melodieen wollten erst verstanden, begriffen, gewürdiget seyn, bevor

sie in die Walze der Drehorgel übersiedelten! Weil aber die Masse, welche „zum dreinschlagen da ist" nur ins Theater geht, um sich 3 Stundenlang zu amüsiren; weil die Partitur „Euryanthe" auch noch für einen Wiener-Theaterabend zu lang war; weil eine überschwengliche und überschwierige Instrumentirung wirklich das Ohr des Zuhörers von 1822 betäubte, — wie wir den Webern und Spontini diese Ueberfülle des Opern-Orchesters schulden —: so war denn auch der Erfolg unschwer vorauszusagen. — Während die musicalische Welt Wiens von der ersten Aufführung der Oper und Dem. Sonntag entzückt war, — (oder that!) — während man den Componisten mit den bräuchlichen Ehren überschüttete, — nannte das gute Wiener Völkchen die Euryanthe — eine „ennuyante!" denn es fand das Buch umsomehr langweilig, weil es Adolar und Eglantine nicht darzustellen verstanden; es fand die Musik zu lang, zu geräuschvoll, zu unklar, es konnte die pikanten Motive nicht gleich am ersten Abend herausfinden und nachsingen; es meinte also — mit Bezug auf das unter Webers Porträt stehende Autograph „Wie Gott will") — in seiner gemüthlichen Naivetät: „Weber componirt halt wie Gott will, aber Rossini componirt wie wir wollen!" und das Schicksal der deutschen Oper war auf lange lange Zeit hin entschieden, — die Schlacht von Jena war geschlagen!

Napoleon fürchtete das Salongeschwätz und die Sarkasmen der Frau von Staël, welche immer ein Körnchen Wahrheit in sich bargen, mehr; als die Feuerschlünde der Engländer und Russen! Sie bilden eine öffentliche Meinung, werden von Hunderten besinnungslos nachgeplappert, und bestimmen oft das gesundeste Urtheil! — Ich erlebte dies in Berlin bei Gelegenheit der ersten Aufführung von „Uriel Acosta". „Lauter Juden in diesem Stück, und doch keine Handlung" sagte ein Witzbold im Parterre, und die Unbefangendsten fällten damit ein Urtheil, weil es kurz, witzig und bequem war.

Ich mußte über Weber's und Rossini's Wirken in Wien 1822/23 etwas ausführlicher werden, weil aus den Folgen der Periode von 1818 bis 1824 die Gegenwart des deutschen Opernzustandes resultirt. Hätte Weber seine Oper in Berlin zuerst gegeben, wo damals die Seidler, Schulz, Bader und Blume glänzten, oder in Wien mit vollkommener Ausführung, vielleicht wäre der Erfolg für Deutschland nachhaltend günstiger gewesen. Nach dem vorangehenden Wiener-Veto aber, und bei der schon eifersüchtig waltenden Spontini-Allmacht konnte sie selbst in Berlin nur die Werthschätzung der Kunstkenner, aber keinen festen Boden im Volke gewinnen; denn, wie gesagt, — das Buch langweilte

allgemein, und an klarer Melodie für die Menschenstimme — nach gewohnter Weise — fand sich zu wenig in dieser Partitur, um die öffentliche Meinung ganz für sich zu gewinnen.

Wer aber in infallibler Weise und Einbildung — Opernpartituren nur für philiströse Musikgelehrte und pedantische Kritiker schreibt, durch Harmoniereichthum und Instrumentalpracht die ursprüngliche Naivetät der Melodie verdeckt, oder gar den Mangel an Erfindung dadurch zu ersetzen glaubt, der erfüllt nicht den Zweck des Opern-Componisten, sondern eines Musikgelehrten, der geht nicht die via sacra welche Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven ꝛc. gegangen, und wodurch sie uns Muster geblieben sind. Er wird Componist, nicht Tondichter! Er stellt die Statue in's Orchester, und das Piedestal auf die Bühne, er will glänzen und siegen; nicht ergreifen und Herzen gewinnen!

Dieser Satz, auch auf Weber's „Euryanthe" theilweise anzuwenden, dürfte hier seine rechte Stelle einnehmen, — denn von 1820 — 24 an datirt der gewaltige Instrumentenaufwand in den Opernorchestern, um die Gedankenarmuth mit prächtigen Farben zu übertünchen.

Es ist doch sonderbar! — man findet keinen guten Componisten, der nicht mit heiliger Ehrfurcht über die Tondichtungen Gluck's, Mozart's, Haydn's urtheilte, und doch findet sich neuester Zeit selten Einer, der sich deren Factur ganz zu eigen machte und zum Muster nähme!

Vater Mozart schrieb an seinen Sohn Amadeus im December 1780 nach München: „Ich empfehle Dir bei Deiner Arbeit (Idomeneo) nicht „einzig und allein, für das musikalische, sondern auch für das unmusikalische Publikum zu denken! Du weißt, es sind hundert Unwissende gegen „zehn Kenner; vergiß also das sogenannte Populare nicht, das auch die „langen Ohren kitzelt!" — und Amadeus antwortete dem Vater:

„Wegen des sogenannten Populare sorgen Sie nicht, denn in meiner Oper ist Musik für alle Gattungen von Leuten, — ausgenommen „für lange Ohren nicht." — Man sieht — Vater und Sohn waren gleich praktisch; Beide sahen ein, daß ein zur öffentlichen Produktion bestimmtes musikalisches Werk vor Zuhörern verschiedener Bildungsgradation auch dem allgemeinen Begriffsvermögen angemessen sein müsse! Seit Beethoven's genialer Musikintensität — (dessen Fidelio Viele verführte) — hat gar Mancher nicht an das „sogenannte Populare" gedacht, und nur Partituren für die Theaterarchive angefertigt, wo so viel Treffliches neben Mittelmäßigem begraben liegt. Beispiele wären leicht aufzuführen! —

Weber †. Es lebe Meyerbeer!

Nach der Oper „Euryanthe" nahm Weber Planchy's Opernbuch „Oberon" für London an; er dirigirte dort noch seinen „Freischütz" und starb. Sein Tod war eine Calamität für die deutsche Oper. Die deutsche Geschichte weis't seither kein so originelles Tongenie auf, gleich Weber, — wir müßten denn Meyerbeer zu uns herüberrechnen, der durch „Crociato" gezeigt hat, daß er eine vortreffliche italienische, durch „Robert" und „die Huguenotten," daß er zwei geistvolle Werke gemischten Styls erfinden konnte, die in ihrer Conception jetzt als originell anerkannt sind. Rossini lebt heute noch in Fülle der Gesundheit und des Wohlstandes, von selbst erworbener Rente! Weber ruht in kalter Erde, und seine Frau genießt in Dresden eine kleine Pension von der Gnade des Königs von Sachsen. (Mendelssohn hat leider keine Oper geschrieben). Preziosa, Freischütz, Euryanthe, Oberon, stehen noch auf allen guten deutschen Repertoiren, Rossini aber ist — seit Abnahme der Sängervirtuosität, die er so speculativ zu seinem Vortheil auszubeuten wußte, — fast verschwunden. Außer dem „Barbier," „dem 3. Act. von Otello" und „Guillaume Tell" — wodurch er zeigte, daß auch Er die rechte Bahn wandeln könne, die uns Allen vorgezeichnet ist, haben selbst die italienischen Theater seine Opern abgeschüttelt, denn die Oper soll nicht bloß der Tummelplatz für Sängervirtuosität sein! — Er konnte die Concurrenz mit Meyerbeer, Auber, und selbst mit Halevys „Jüdin" nicht aushalten; er konnte Alles sein, wenn er wollte, — auch characteristisch und wahr; aber weil er Anfangs so sehr wohlfeil, — man möchte sagen — durch Erfindung einer neuen Chablone, durch glückliche Zeitconstellation, und behende Benutzung des Augenblicks der deutschen Stagnation zu solch' unerhörter Ueberschätzung in Deutschland gelangt war, hat er es sich zu leicht gemacht, bis zum „Tell", wozu ihn die Concurrenz trieb! Und dieser Rossini warf einst unser ganzes süddeutsches Repertoire über den Haufen, so daß Süd und Nord streng von einander getrennt da standen.

Berlin hielt sich, wie gesagt, standhaft! mit seinem tüchtigen deutschen Opernensemble. Das königliche Theater gab Italienisches nur ausnahmsweise; dagegen bürgerte sich Rossini im neuen Actientheater in der Königstadt ein. Man holte sich eine Gesellschaft von Wiener-Sängern, Dem. Sonntag, die Herren Jäger, Wächter, Spitzeder ꝛc. Aber — nachdem die Sonntag ging, — wurden die berauschten Actionäre auch dort nüchtern, verkauften ihre Actien mit 54 pCt. Verlust, und das Theater wurde seiner alten Bestimmung — dem Volksvergnügen zugewendet.

Meyerbeer wäre vielleicht das Talent gewesen, — Deutschland — den Italienern gegenüber rühmlich zu vertreten, wenn er zu jener Zeit schon Ruf und Selbständigkeit besessen hätte; — aber M. ist nicht nur an Thalern und Tönen reich, er ist auch ein großes diplomatisches Talent. Er fühlte leicht heraus, das Ihm das Moment in Deutschland nicht übergünstig war, er ging lieber nach Paris um das Höchste zu erringen, und er errang es. Es ist möglich, daß ich mich irre, aber ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, — Meyerbeer hat seinen deutschen Condiscipel und Freund Weber an den Ausländern revanchiren wollen, obwohl dieser selbst auf ihn — als einen Abtrünnigen — nicht gut zu sprechen war. Rossini ist jedenfalls an Meyerbeer in Paris Anno 1836 erlahmt. Ich war Zeuge als eines Morgens, (im Juny 1836) der Musik-Verleger Maurice Schlesinger dem Rossini für eine neue Partitur praenumerando 100,000 Francs anbot! Der geistvolle Maestro wies den Antrag — nicht ohne Stichelei auf „Robert" zurück.

„Nach der muette, Robert, und les Huguenottes brauche ich einen succès complet! — Das wäre mir freilich nichts Neues mehr, — dagegen thäte mir jetzt ein Fiasco sehr wehe, — also laß ich die Andern schreiben!"

Auf die Melodie des Bertram im Duo mit Alice sang er — den Verleger quasi parodirend: „Maurice le diable me veut entrainer," setzte den Hut auf das Ohr und ging lachend zur Thür hinaus.

Bei dieser Gelegenheit sei es auch mir erlaubt eine Ansicht über eine vielbesprochene Sache zu äußern, die seiner Zeit ziemlich breit getreten, und schief beurtheilt worden ist.

Man hat Meyerbeer häufig die ängstliche Rücksicht zum Vorwurf gemacht, die er brauchte und anwenden mußte, um seinen Robert in Paris zu poussiren. Er hatte meiner Meinung nach vollkommen recht gehandelt; es galt dort nicht nur seinen Ruhm, sondern auch deutsche Ehre und Ruhm; es ging um Leben und Tod! Die großen Opern in der académie royale unter Veron und Duponchel kamen damals Schlag auf Schlag, und alle reussirten; (Siège, Mosé, Muette, Tell, Gustave, und später la Juive 2c.) Wer die en gros-Wirthschaft in der rue Lepelletier kennt, und die „Cricris du foyer de l'opéra," und die verschiedenartige Käuflichkeit der Preßtrabanten, und den Mangel der Pariser Musikbildung, des selbständigen Urtheils, die Gefährlichkeit eines malizieusen Witzwortes, der wird die Aengstlichkeit Meyerbeers verstehen; — denn: eine gute Oper zu schreiben ist vielleicht nicht schwerer, als einer guten allgemeine Anerkennung zu verschaffen! — Das ist auch eine Kunst seit 1830! —

Auswanderung östreichischer Sänger 1820.

Nach den Siegestriumphen Rossinis, dem Succès d'estime der „Euryanthe", und mit der Verpachtung des deutschen Hofoperntheaters in Wien zerstiebte nach und nach die dortige deutsche Operngesellschaft in alle Welttheile. Vom Jahre 1816 bis 1824 sind über sechzig Sänger und Sängerinnen aus Oestreich fortgewandert, darunter — (außer Mad. Schultz und Milder) Mad. Seidler, Dem. Sonntag, Schröder, Holdhaus, Unger, Mad. und Dem. Grünbaum, Franchetti, Wranitzky, die Herren Wild, Cornet, Haitzinger, Babnigg, Jäger, Rosner, Rauscher, Forti, Wächter, Dobler, Spitzeder u. a. m. Sie fanden im Vaterlande weder Beschäftigung noch Ausbildung, noch adäquaten Lohn. Alles dies wurde Ihnen in den deutschen Bundesstaaten, wo sie sich wesentliche Verdienste um Gesangsbildung erwarben, und selbst dramatische Vervollkommnung gewannen.

Die Bestandtheile des deutschen Opern-Repertoires waren von 1820 bis 1830 folgende: In Berlin, Hamburg, München, Frankfurt, Cassel, Braunschweig, Darmstadt, Stuttgart, zum Theil auch in Dresden wurden gegeben: von

Gluck: Armida, Alceste, Iphigenia in Aulis und Tauris.

Mozart: Don Juan, Zauberflöte, Figaro, Titus, Entführung, Mädchentreue.

Dittersdorf: Hieronimus Knicker, Doctor und Apotheker, das rothe Käppchen.

Beethoven: Fidelio.

Weber: Freischütz, Euryanthe, Oberon.

Weigl: Nachtigall und Rabe, Schweizerfamilie, Dorf im Gebirge.

Winter: Opferfest.

Gyrowetz: Agnes Sorel, Augenarzt.

Spohr: Faust, Jessonda, Zemire und Azor, Berggeist.

Kreutzer: Libussa, Taucher, Cordelia.

Zu diesen kam ein hervorragendes, eigentlich in Leipzig beginnendes Talent:

Marschner mit Vampyr, Templer und Jüdin; und

Wolfram (Bürgermeister in Töplitz) mit: die bezauberte Rose, Bergmönch, Schloß Candra.

Auch Lindpaintner war thätig, und Reissiger, den man 1826 den durch Weber's Tod erledigten Platz in Dresden verlieh.

In Wien florirte zu jener Zeit noch die Volksposse, das Quodlibet-Unwesen neben italienischer Oper; es war wenigstens national! Im

Norden griff das Vaudevilletreiben durch Angely und C. Blum um sich.

Von ausländischen Opern hatten wir auf deutschem Repertoire von 1820 bis 1830:

Spontini mit Vestalin, Cortez, Olimpia. (Alcidor, Nurmahal, Agnes kamen später und waren eigentlich nur Berliner Festopern.)

Rossini mit Barbier, Otello, diebische Elster, Tancred, Armida, Italienerin, Semiramis, Mathilde von Shabran.

Boieldieu mit Johann von Paris, Rothkäppchen, weiße Frau, die zwei Nächte.

Cherubini blieb mit Lodoiska, und Wasserträger.

Gretry mit Richard Löwenherz.

Mehül mit Joseph in Egypten, Je toller, je besser.

Isouard mit Aschenbrödel, Joconde.

Paer mit Camilla und Sargines. Hiezu kamen:

Auber mit „der Schnee, Maurer und Schlosser und Stumme von Portici.“

Herold mit Wunderglöckchen und Marie. Von

Cimarosa, Paesiello und Fiorovanti blieben heimliche Ehe, schöne Müllerin und die Dorfsängerinnen.

Ich möchte das damalige Repertoire in seiner Buntheit nicht eben tadeln; es bildeten sich durch dasselbe einige wahrhafte deutsche Opernkünstler heran. Von Rossini lernten sie den belcanto; von Spontini den Vortrag des Recitativs im heroisch-pathetischen Styl; durch die opéra comique erhielten sie etwas Tournüre, lernten den Dialog sprechen, und eigneten sich die feineren Wendungen des dramatischen Ausdrucks an; Mozart endlich hielt die Würde des reinen Geschmacks, des deutschen Opernstyls in ihnen fest, wenn sie durch Fremdes verleitet, — straucheln wollten; sie wurden vor Einseitigkeit bewahrt, präparirten sich hiedurch auf das künftige Decennium, und sie waren gefaßt auf die große Pariser Oper von fünf Acten, die Conversations-Oper des Feydeau, auf Bellini und Donizetti.

Die neuen Componisten Auber, Herold, Gomis, Adam, Halevy, Meyerbeer, die Deutschen Marschner, Kreutzer, Lachner ꝛc. fanden schon an vielen Theatern wohl geübte Leute, die à deux mains zu verwenden waren. Das war wohl ein gewichtiger Grund mit, weshalb fast Alles gefiel, was damals componirt wurde.

Jetzt sind Isouard, Berton, Boieldieu, Gretry, Cherubini, Herold, Mehül, Gomis, Catel todt; Weigl, Beethoven, Weber ꝛc. todt; die noch Lebenden alt, und gar schweigsam! Es giebt also keine solche Gelegenheit mehr, sich durch ein gemischtes neues Repertoire und bloße

Theaterpraxis heran zu bilden, — und dennoch — nicht eine einzige öffentliche geregelte Unterrichts-Anstalt im ganzen großen schönen Vaterlande!! —

Von 1820 bis 1835 zähle ich (Salvo errore — aus dem Gedächtniß) in Berlin, Dresden, Hamburg, München, Braunschweig, Stuttgard, Carlsruhe, Cassel 34 dramatische Gesangs-Notabilitäten auf; von diesen kamen die Damen Sonntag, Schröder, Seidler, Milder, Mad. Grünbaum, Dem. Grünbaum, Wranitzky, Schulz, Fischer, Franchetti, die Herren Wild, Cornet, Haitzinger, Babnigg, Jäger, Rosner, Rauscher, Forti, Wächter, Spitzeder, Dobler, Reichel (also 22) aus Oestreich, die Damen Krüger-Aschenbrenner, zwei Heinefetter, Schechner, Vespermann, die Herrn Gerstäcker, Bader, Stümer, Hambuch, Bayer, Mantius, Zschiesche aus dem außeröstreichischen Deutschland.

Jene Oestreicher bildeten sich mehr oder weniger — alle zu dramatischen Künstlern aus, weil sie sich in jeder Gattung üben mußten, weil man in Berlin, Hamburg, Dresden ꝛc. nicht zufrieden ist, wenn ein Tenor das h mit Bruststimme singt, wenn eine Primadonna bis in das hohe f trillert, sondern dort die Gesammtleistung der ganzen Rolle gefordert, die Oper als ein Kunstganzes betrachtet wird.

Wie ist dies jetzt schon ganz anders geworden? — selbst in Wien, wo man schon auswärtige Sängerinnen (Hasselt, Heinefetter, Zerr) employiren muß, weil die einheimischen fehlen, oder zu schnell abgenutzt worden. Besehen wir uns nun das letzte Opernstadium, von 1830 bis heute. Es zeigt uns wie Deutschland völlig von Frankreich und Italien überflügelt wurde. Das deutsche Rerpertoire weis't aus, von:

Auber:

Der Schnee, kom. Op. 3 A.
Der Maurer, kom. Op. 3 A.
Stumme v. Portici, gr. Op. 5 A.
Fra Diavolo, kom. Op. 3 A.
Die Braut, kom. Op. 3 A.
Lestocque, kom. Op. 3 A.
Die Gesandtin, kom. Op. 3 A.
Das eherne Pferd, kom. Op. 3 A.
Der Maskenball, gr. Op. 5 A.
Der schwarze Domino, kom. Op. 3 A.
Gott und Bayadere, kom. Op. 2 A.
Der Liebestrank, kom. Op. 2 A.
Der Feensee, gr. Op. 5 A.

Die Syrene, kom. Op. 3 A.
Des Teufels Antheil, kom. Op. 3 A.
Die Krondiamanten, kom. Op. 3 A.

Meyerbeer:

Robert der Teufel, gr. Op. 5 A.
Die Huguenotten, gr. Op. 5 A.

Herold:

Zampa, kom. Op. 3 A.
Marie, kom. Op. 3 A.
Der Zweikampf, kom. Op. 3 A.
Ludovic, kom. Op. 2 A.

Adam:

Der Postillon, kom. Op. 3 A.
Zum treuen Schäfer, kom. Op. 3 A.
Der Brauer von Preston, kom. Op. 3 A.
Die Alpenhütte, kom. Op. 1 A.

Halevy:

Die Jüdin, gr. Op. 5 A.
Guido und Ginevra, gr. Op. 5 A.
Der Blitz, kom. Op. 5 A.
Der Guitarrespieler, kom. Op. 3 A.
Die Musketiere, kom. Op. 3 A.

Rossini:

Die Belagerung von Corinth, gr. Op. 4 A.
Moses, gr. Op. 3 A.
W. Tell, gr. Op. 4 A.
Graf Ory, kom. Op. 3 A.

Diese 35 Opern sandten uns allein die Académie royale und Opéra comique zu Paris im Zeitraum von 15 Jahren.

Von den älteren Opern ist Boieldieu mit 3, Spontini mit 2, Mehül mit 2, Cherubini, Gretry, Isouard, jeder mit einer Oper geblieben. Frankreich war also in den letzten 15 Jahren mit fünf und vierzig Opern vertreten. Italien sandte in Bellini, Donizetti, Mercadante Ricci und Verdi xc. glückliche Nebenbuhler Rossini's.

Von Bellini kam auf das deutsche Repertoire:

Die Unbekannte, in 3 A.
Der Seeräuber, in 3 A.
Norma, in 3 A.
Die Nachtwandlerin, in 3 A.
Montecchi und Capuleti, in 3 A.

Castel von Ursino, in 3 A.
Die Puritaner, in 3 A.

Von Donizetti:

Belisar, in 3 A.
Lucrezia Borgia, in 3 A.
Lucia von Lamermoor, in 3 A.
Linda von Chamouny, in 3 A.
Die Regimentstochter, in 2 A.
Don Pasquale, in 2 A.
Der Liebestrank, in 2 A.
Die Favoritin, in 4 A.
Die Märtyrer, in 4 A.
Don Sebastian, in 4 A.

Von Balfe (einem Irländer):

Die Haymonskinder, in 4 A.
Die Zigeuner, in 4 A.

Von Verdi:

Nebucadnezar, Op. 4 A.
Hernani, Op. 4 A.

Von Mercadante:

Der Schwur, Op. 3 A. rc. rc. rc.

Italien war also mit 21 neuen Opern vertreten, (von den ältern blieben: die heimliche Ehe, Sargines, Barbier von Sevilla, Otello rc.) also in Summa mit 25 Opern.

In Deutschland erstanden letzter Zeit sehr viele neue Componisten. Hummel, Reissiger, Lachner, Lortzing, van Hoven, Nicolay, R. Wagner, Gläser, von Flotow, (Letzterer jedoch ganz in Paris gebildet) Netzer, Füchs, Schmidt.

Reissiger schrieb (für Dresden):

Libella, Op. 3 A.
Die Felsenmühle, Op. 3 A.
Turandot, Op. 3 A.
Adele von Foix, Op. 3 A.
Der Schiffbruch, Op. 4 A.

Fr. Lachner (für München und Wien):

Alidia, gr. Op. 4 A.
Catarina Cornaro, Op. 4 A.

Lortzing (für Leipzig):

Czaar und Zimmermann, kom. Op. 3 A.
Die beiden Schützen, kom. Op. 3 A.

Caramo, kom. Op. 3 A.
Casanova, kom. Op. 3 A.
Der Wildschütz, kom. Op. 3 A.
Undine, gr. Op. 4 A.
Der Waffenschmied, kom. Op. 3 A. (für Wien).

R. Wagner (für Dresden):

Rienzi, gr. Op. 5 A.
Der fliegende Holländer, Op. 3 A.
Der Tannhäuser, Op. 3 A.

Van Hoven (für Wien):

Johanna d'Arc, Op. 4 A.
Käthchen von Heilbron, Op. 3 A.

Nicolay (für Wien):

Der Templer, Op. 4 A.
Die Heimkehr des Verbannten, Op. 3 A.

Von Flotow (für Hamburg):

Stradella, Op. 3 A.
Die Matrosen, Op. 4 A.
Der Förster, Op. 2 A. (für Paris).
Martha, Op. 4 A. (für Wien).

Netzer (für Wien):

Mara, Op. 3 A.

Füchs:

Gutenberg, Op. 3 A. (für Wien).

In demselben Zeitraume lieferten die älteren deutschen Meister: Spohr: „die Kreuzfahrer", Lindpaintner: die Genueserin, die sicilianische Vesper, die Lichtensteiner ꝛc. C. Kreutzer: das Nachtlager, Fridolin, der Edelknecht, die Hochländerin. Marschner: Bäbu, Falknersbraut, Hans Heiling, Adolf von Nassau.

Von den verstorbenen Meistern Deutschlands erhielten sich unter allen Umständen: 3 von Gluck, 5 von Mozart, 1 von Beethoven, 1 von Weigl, 3 von Weber, und 9 von lebenden: nämlich Templer und Jüdin, Faust, Jessonda, Nachtlager, Czaar, Wildschütz, Rienzi, Stradella, Martha, die übrigen Opern stehen fast nur auf jenen Repertorien der Theater, an welchen diese Componisten zugleich Kapellmeister sind.

Talentvolle, — aber wie es scheint nicht durchgreifende — Versuche sind noch in dieser Periode gemacht worden von: F. Ries, Al. Schmidt, Dorn, Pentenrieder, Netzer, Dessauer, Ferd. Hiller, Krug, Taubert, Telle, Lobe, Krebs, Ignatz Lachner, Reuling, Maurer, Bar. v. Oertzen, B. v. Miltitz, Dotzauer, Dessauer,

Neeb, G. Schmidt, Esser, Proch, Titl, Ekart, Brandenburg ꝛc. (in neuester Zeit von Schmidt jun. und Fesca); — die, weil schon wieder vom Repertoire verschwunden, hier nicht aufzuführen sind.

Ich resumire also: fremde Opern { franz. 45 / ital. 25

Summa 70, welche diesen Augenblick (1849) wohl nur auf die Zahl von sechs und dreißig zu reduciren sind, und auf dem besten Repertoire fest stehen sollten; und deutsche Opern in Summa 23, welche Haltbarkeit bewiesen haben.

Um den jetzigen Opernzustand Deutschlands praktisch darzustellen und zu beurtheilen, dürfte es nicht ohne Interesse sein, das Repertoire eines großen deutschen Privattheaters der letzten sechs Jahre (bis 1847) aufzuführen, weil ein solches auf nichts Anderes Rücksicht zu nehmen hatte, als auf die Fragen: Ist das Werk gut? Entspricht es dem Geschmacke des Gebildeten? Werden durch die Aufführung desselben die verursachten Kosten gedeckt? Es ist hiermit das Hamburgische Opernrepertoire gemeint, vom April 1841 bis zum April 1847. Ich bin bei demselben zwar selbst betheiligt, aber den viel getadelten Hoftheatern gegenüber gehört es doch zur Sache, der ich nirgend ausweiche. Dies Theater muß sich die Existenz selbst erkämpfen; es mußte den größten Fleiß und industrielle Sorgfalt aufbieten, weil es um den Zuspruch des Publikums mit 4 andern kleineren Hamburger Theatern buhlt, weil es hinsichtlich der Honorare der Künstler und Autoren mit den ersten deutschen Hoftheatern zu concurriren hat.

In den genannten sechs Jahren standen im Hamburger Stadttheater auf dem Repertoire: *)

Von Mozart: Zauberflöte, Entführung, Figaro, Titus, Don Juan mit Recitativen und neuer mise en scène.

Von Beethoven: Fidelio; v. Dittersdorf: Doctor und Apotheker; v. Wranitzky: Oberon; v. Winter: Opferfest; v. W. Müller: Schwestern von Prag, Sonntagskind; v. Schenk: Dorfbarbier; v. Seyfried: die Ochsen-Menuette, Abraham; v. Weigl: Schweizerfamilie; v. C. Blum: Rückkehr ins Dörfchen, Mary, Max und Michel; v. Weber: Freischütz, Euryanthe, Oberon, Preziosa; v. Salieri: Tarar. (Diese 22 Werke unserer verstorbenen deutschen Meister dürften jetzt schon auf 5 v. Mozart, 1 v. Beethoven, 3 v. Weber, 1 v. Weigl, 1 v. Dittersdorf, (Summa 11) zu reduciren sein; die

---

*) Anmerk. Die gesperrt gedruckten Werke wurden neu aufgeführt und studirt.

andern fänden keinen Anklang mehr, und Gluck konnte in Hamburg nie festen Boden gewinnen.)

Von den lebenden deutschen Componisten kam in der genannten Zeit zur Aufführung:

Rienzi v. R. Wagner; Czaar und Zimmermann, die beiden Schützen, Casanova, Wildschütz, Undine v. Lortzing; Faust, Jessonda von Spohr; Nachtlager, Hochländerin v. C. Kreutzer; Adlershorst v. Gläser; Macbeth v. Chelard; Vampyr, Templer und Jüdin, Hans Heiling, Adolf von Nassau v. Marschner; Stradella, Matrosen, Förster v. Flotow; Hugenotten, Robert v. Meyerbeer, (wenn man ihn unter die Deutschen zählen darf!)

Total-Summa deutscher Opern in 6 Jahren 43.

Die 21 Werke dieser lebenden Componisten reduciren sich jetzt auf: 1 v. Wagner, 2 v. Lortzing, 1 v. Kreutzer, 2 v. Spohr 1 v. Gläser, 1 v. Marschner, 2 v. Flotow, 2 v. Meyerbeer. (Summa 12 Opern).

(Gluck gehört mit 2 Opern noch ins deutsche Repertoire; es bilden demnach 24 deutsche Opern diesen Augenblick den Hauptstamm desselben).

Von ausländischen Opern wurden in 6 Jahren zu Hamburg aufgeführt:

Postillon, z. treuen Schäfer, Brauer, Alpenhütte, v. Adam.

Maurer, Diavolo, Gott und Bayadere, Gesandtin, Braut, schwarzer Domino, Syrene, Krondiamanten, Teufels Antheil, Stumme, Maskenball, Feensee v. Auber.

Die 4 Haymonskinder, Gitana v. Balfe.

Unbekannte, Norma, Nachtwandlerin, Montecchi, Puritaner v. Bellini.

Wasserträger v. Cherubini. Die beiden Savoyarden v. d'Alayrac.

Lucia, Belisar, Liebestrank, Lucrezia, Favoritin, Linda, Don Pasquale, Märtyrer, Regimentstochter v. Donizetti.

Richard Löwenherz v. Gretry, Zampa v. Herold, Jüdinn, Guido, Guitarero und die Musketiere v. Halevy.

Je toller je besser, Joseph in Egypten v. Mehül. Der Schwur v. Mercadante.

Sargines v. Paer. Kerker von Edinburg v. Ricci.

Tancred, diebische Elster, Cenerentola, Barbier, Otello, Moses, Belagerung, W. Tell v. Rossini.

Vestalin, Cortez v. Spontini. Das Geheimniß v. Solié.

Nebucadnezar, Hernani v. Verdi. Summa 58 fremde Opern.

Diese Opern würden jetzt zu reduciren sein auf 2 von Adam, 8 von Auber, 1 von Balfe, 3 von Bellini, 1 von Cherubini, 8 von Donizetti, 1 von Gretry, 1 von Halevy, 1 von Herold, 2 von Mehül, 4 von Rossini, 2 von Spontini, 2 von Verdi.

Es bestände demnach jetzt das beste jeweilige Opern-Repertoire:

Aus deutschen Opern	. . .	25
„ fremden do.	. . .	36
	Summa	61

aber es ist nirgends zu finden, am wenigsten in Berlin, Wien und München, wo die größesten Mittel vorhanden sind.

Die Hamburgische Stadttheater-Direction brachte also — (mit Ausnahme von Gluck) 102 Opern — (außer diesen 23 neue Singspiele von größerer Bedeutung, 32 neue Ballete und 31 Concerte) in sechs Jahren auf die Bühne. Bemerkenswerth ist es, daß von allen in den letzten 15 Jahren bis 1847 componirten feststehenden deutschen Repertoire-Opern keine einzige von den Hoftheatern zu Wien, Berlin und München ausgegangen ist! Selbst C. Kreutzer gab sein „Nachtlager" auf einem Vorstadttheater; Lortzing, Gläser, Marschner, Flotow mußten in Leipzig, Berlin (königstädter Theater), Hannover, Hamburg, Meyerbeer in Paris debütiren, und erst von diesen kleineren Theatern und von der Académie royale gingen deren Werke auf die drei genannten großen Hofbühnen über! Dergleichen giebt Stoff zum Nachdenken! Nur Martha von Flotow macht in neuester Zeit eine Ausnahme, denn „Guttenberg" hat nirgends sich auf dem Repertoire gehalten und Kückens „Prätendent" ist bereits in Berlin und Hamburg so schnell verschwunden, wie er gekommen.

Die Leipziger musikalische Zeitung von 1847, No. 17 sagt bei Anführung des Hamburger Repertoires:

„Wenn aber ein hochbesteuertes Privattheater jährlich 21 Opern „und Balletvorstellungen neu vorführen, und überhaupt eine Auswahl „von 160 verschiedenen musikalischen Vorstellungen nebst 31 Concerten in „sechs Jahren bieten kann, hat man dann nicht ein Recht, dasselbe, und „mehr noch von den großen reich dotirten Hoftheatern zu fordern?" —

Ich glaube — nicht unbedingt; denn ein Hoftheater-Chef wird von Rücksichten und Bureauleuten eingeengt, die ein Privat-Chef nicht kennt, und die gleichwohl oft schwerer verdaulich sind, als Cassen-Ebbe!

Aus allen vorangeführten Opern-Verzeichnissen resultirt also:

Die deutsche Oper steht Anno 1847 quantitativ zur fremden im Verhältniß wie — 5 zu $7\frac{1}{36}$ (wenn wir Chelard, Meyerbeer und

Flotow zu den Deutschen rechnen), dagegen stand sie Anno 1810 — wie 8 zu 3$\frac{1}{14}$!! —

Wir sehen aus Obigem wie wir von 1780 an bis 1810 gestiegen, wie wir von da an stehen geblieben sind! — wie wir an Productivität zu oder abgenommen haben, wie sich der Geschmack gestaltet hat?

Wie in allen andern Zweigen geistiger Thätigkeit hat sich auch in unserer Kunst — der Tondichtung, die Production seit 50 Jahren gemehrt; ohne daß die Geschichte der Oper mehr qualitativ Ausgezeichnetes und Geniales nennen könnte, als wir in Gluck's, Mozart's, Beethoven's, Weber's Werken besitzen.

Die lebende Generation deutscher Tonsetzer hat sich zumeist nicht die Bahn jener großen Altvordern auserfehen, welche durch Neuheit melodieuser Motive, durch Einfachheit und Klarheit der Factur, durch angemessene Harmonie und Wahrheit des dramatischen Ausdruckes auf das Gefühl des Zuhörers wirkte, sondern sie neigte sich vielmehr zur musicalischen Malerei durch frische grelle Farben, mittelst massenhafter weit vorgeschrittener und ausgebildeter Orchestration zur Verstärkung der Wirkung, wodurch dem Mangel an Erfindung in der Oper am leichtesten begegnet, und doch oftmals der gewünschte Effect erreicht wird.

Spohr, Kreutzer und Lortzing haben sich auf der rechten Gränze erhalten; viele der andern dürften zu weit gegangen sein! So urtheilt im Allgemeinen jene achtbare Critik, die ich oben näher bezeichnete, die wir Alle anerkennen müssen, die man nicht ungestraft überhören darf.

Die Geschichte der Opern-Verwaltung

und des Geschäftsganges der letzten zwanzig Jahre wird uns ebenfalls über obige Resultate aufklären.

In Wien folgte auf den Pächter Barbaja der Graf von Gallenberg, (ein ziemlicher Musiker) dann der französische Tänzer Duport, der sich nach der Betäubung der Rossiniperiode wieder eine deutsche Oper recrutiren mußte, um — wenn auch nicht deutsche Novitäten, doch die neuen französischen Opern deutsch aufführen zu können.

Er war der erste, der ernstlich daran dachte, wenigstens eine Gesangsschule für sein Institut durch Röckel und Cicimarra zu errichten.

Wenn ich nicht irre, sind Sophie Löwe, Mad. Schütz, Dem. Greis, Achten, Beisteiner, Schodel, die Herren Tichatschek, Erl, Staudigl u. m a. daraus hervorgegangen. Nachdem der Graf von Gallenberg zahlungsunfähig und das kaiserl. Operntheater sogar einige Monate geschlossen ward, war man gemüssiget Herrn Düport den Pacht zu verleihen.

Er soll gute Ordnung und Regie gehalten, dagegen sehr gewinnsüchtig eine Oeconomie eingeführt haben, mit welcher die Behörde nicht

einverstanden sein wollte. — Auf ihn folgten zwei italienische Pächter, Balloquino und Merelli, und man blieb bei dem System der Verpachtung, wenn schon die Vorgänger die Bedingungen nicht zur Zufriedenheit erfüllt haben werden, da man sie zu entfernen für nöthig hielt. Obwohl solchen Pächtern contractlich aufgegeben wird, jährlich eine gewisse Anzahl deutscher Originalwerke neu vorzuführen, so konnte es den deutschen Meistern nicht so leicht glücken, in einer Stadt zu reussiren, deren Geschmack in so langer Zeit durch und durch italienisirt war. Ich führe die Worte des „Allgem. deutschen Lexicons" von Markgraf, Herloßsohn und C. Blum an, welche über diese Periode also lauten:

„Deutsche Musik hört man in Wien nicht, doch Donizetti, Ricci ꝛc. „die deutsche Musik repräsentiren dort jetzt Strauß und Lanner."

Dies Urtheil ist hart, aber nicht ganz unwahr! Mehr, wie ein solches Lexicon beweist indeß jenes berühmte Promemoria östreichischer Kunstverehrer an Beethoven, daß damals „Flachheit den Namen und „das Zeichen der Kunst mißbrauchte, und im unwürdigen Spiel mit dem „Heiligen, der Sinn für Reines und ewig Schönes (in Wien) sich verdüstere und schwinde." — Der damals völlig vergessene Beethoven wollte sich nämlich mit seiner 9ten Simfonie nach Berlin wenden, weil er in Wien keine Unterstützung fand; da hielt ihn nur jenes denkwürdige Actenstück davon zurück, das, von dem auserlesensten Kunsthäuflein Wiens unterzeichnet, Ihm Anno 1824 im Februar zugesandt worden. Die Fürsten Lichnowsky, die Grafen M. von Dietrichstein, Ferd. Palfy, Czernin, Fries, die Kunst-Namen, v. Mosel, Stadler, v. Kiesewetter, Sonnleithner, Castelli, Deinhardstein, Czerni, Diabelli, Artaria ꝛc. haben es beurkundet, daß sie trauernd gewahren, „wie fremdländische Kunst „sich auf den Ehrensitz der deutschen Muse lagert, und eine „zweite Kindheit des Geschmacks dem goldnen Zeitalter der „Kunst zu folgen drohe!"

Solche Beweise kann die Geschichte der Musik und der Oper nicht ignoriren. Dagegen wirkte Spontini in Berlin unter Königlichem Schutze und den gräflichen Intendanten Brühl und Redern wahrhaft großartig, wenn auch nicht sehr patriotisch. Es wurde ihm vorgeworfen, daß er nur die todten deutschen Meister „Hochleben" lasse, die Lebenden aber nicht sehr protegire; dies ist die unausbleibliche Folge der schädlichen deutschen Verfügung, große Componisten zugleich als Opern-Directoren anzustellen, wovon später die Rede sein wird.

Berlin hatte der Königlichen Verwaltung seiner Intendanten Großes zu danken; es behielt seinen gesunden edlen Kunstsinn, sein

Opernwesen, Sänger=, Chor=, Orchester=, Ballet=, Decorations=Personale waren complet und schlagfertig, um Gluck, Mozart, Weber, Meyerbeer, Cherubini, Spontini ꝛc. kunstgediegen zur Darstellung zu bringen. Wenn auch Vestalin, Cortez, Olimpia, Alcidor, Agnes ꝛc. Spontinis Werke waren, so mußte man deren Darstellungen doch als musikalische Pracht= und Kunstfeste anerkennen, welche das weit reichere und größere Musikkundigere Wien nicht kannte, nicht einmal ahnte. Der edle große Geschmack für das Erhabene und Schöne hat sich bis heute zu Berlin in all seinem Adel wohl conservirt; die liberale Subvention des Königs wurde damals edel und redlich verwendet; solche Resultate dürfte ein zeitweiliger Pächter nie erreichen.

Dresden, ebenfalls in Königlichem Regime, hat in den letzten 15 Jahren unter Lüttichau kunstwürdige Fortschritte gemacht! Ein ausgezeichnet prächtiges Orchester, ein guter Chor bildeten bis zum Jahre 1845 die feste Basis der Oper, welche mit der Künstlerin Schröder=Devrient, dem Künstler Tichatschek, dem Bariton Wächter illustrirt worden. Zu Reissiger kam R. Wagner, der mit „Rienzi" glänzend aber eben nicht nachhaltig debütirte. Das Repertoire der frühern Jahre, giebt Zeugniß von Kunstgeschmack und Geschick in Dresden.

Darmstadt ahmte Berlin nach in seinen pomphaften Prachtopern. Der verstorbene Großherzog, selbst ein enthusiastischer Musiker und Kenner lieferte mit Wild, Mad. Krüger=Aschenbrenner mit vortrefflichem Orchester und Chor Ausgezeichnetes im Einzelnen, doch war das Repertoire nicht viel umfassend, und nicht eben deutsch. Auch in

München herrschte nach Winters Tod das deutsche Element vor. Baron von Poissl, der Intendant und Componist, hat ehrenwerthe Versuche gemacht; Lachner hat sich durch sein Dirigir= und Instrumental=Talent Respect verschafft; leider geht seine Erfindungskraft für die Operncomposition mit jenen Talenten nicht gleichen Schritt, und der oftmalige Intendantenwechsel deutet an, daß der dortige Oeconomieverwalter ein großes Wort mitzusprechen habe; auch drängte von jeher zu München ein kleinlicher Particular = Patriotismus das Talent, welches nicht bayrisch ist, gerne zurück.

Das kleine Braunschweig hat nach dem Jahre 1830 eine frisch aufblühende, die örtlichen Verhältnisse weit überragende Oper der liberalen Kunstschätzung des regierenden Herzogs Wilhelm zu danken. Die klugen Anordnungen des Intendanten Münchhausen und eine thätige Regie schufen dort schöne Resultate unter herrschaftlicher Verwaltung, doch wurde Deutsches nicht besonders protegirt. Guhr in Frankfurt ist seit 25 Jahren unermüdlich für das Beste deutscher Opern= und Instrumen=

talwerke bemüht gewesen, aber in Frankfurt wie in Hamburg dirigiren sozusagen die Theater-Cassirer die Kunstinstitute; dort müssen dem Geschmacke des Publicums Conzessionen gemacht, die ephemeren Novitäten gehoben werden, seien sie fremd oder deutsch. Von Hamburg liegt das letzte Repertoire vor; von der dortigen Direction wurden bis 1846 nicht nur Honorare von 30—40 Frdor. bezahlt, sondern zur Animirung deutscher Autoren und Componisten nebst diesen Honoraren auch Tantième-Beneficen und Tantièmen zuerst in Deutschland ausgelobt, die Componisten Spohr, Marschner, Lortzing, R. Wagner, Flotow, C. Kreutzer auch zur Leitung ihrer eigenen Werke eingeladen.

Neuester Zeit hat sich selbst der regierende Herzog von Coburg als Componist und Protector deutscher Oper ausgezeichnet! An theilweiser Bemühung und gutem Willen scheint es also überall nicht gefehlt zu haben; Wien und Berlin haben sogar die Verpflichtung alljährig drei neue deutsche Opern aufzuführen, Dresden folgt diesem Beispiele öfter freiwillig; Frankfurt bot Neeb, Al. und G. Schmidt, die Hand, Hamburg den Componisten Kreutzer, Wagner, Lortzing, Marschner und Flotow.

Wodurch also gerieth denn die deutsche Oper, welche von 1790 bis 1810 so üppig in vollen Aehren emporwuchs — dennoch in den gegenwärtigen stagnirenden Zustand? und

Wie ist den deutschen Operzuständen wieder empor zu helfen?

Fragt man die Alten, so sprechen sie unwillig ihr General-Anathem über Alles aus; sie legen sich gleich den vieux braves auf das vergilbte Lorbeerbett; guten Rath geben sie nicht.

Fragt man die Jungen, so hört man: „Wir sind in einer Uebergangsperiode, in einer Crisis begriffen; eine Reaction muß, wie im Staate, so auch in der Kunst bald eintreten; die Wiedergeburt der Kunst in genere, wie der Oper in specie wird, „„aus der Energie der Nation““ hervorgehen.“ So sprechen auch die Schöngeister, die Journalliteraten, um etwas zu sagen, und ich bekenne, daß mir bei dergleichen Phrasen immer Hamlets „Worte Worte“ einfallen. Etwas gewichtiger ist die Klage: „die Concurrenz der Italiener und Franzosen ist zu „drückend; ihre sinnliche industrieuse Musik wird von den Theatervor-„ständen zu sehr protegirt, wir Deutsche werden zurückgesetzt“ u. d. gl.

Dadurch entschuldigen sie sich wohl, aber guten Rath wissen die jungen Talente eben so wenig, wie die alten Meister.

„Wir Deutsche hatten von jeher den schönen Vorzug das Gute und Wahre in allen Zweigen menschlichen Wissens aller Nationen anzuerkennen, zu prüfen, zu adoptiren, unsere Mängel und Fehler ohne Eitelkeit einzusehen; dadurch sind wir nie einseitig geworden, und da diese schätzenswerthe Eigenschaft der Selbsterkenntniß auch für das Kunstschöne gilt, sind wir als Musikkünstler und Musikgelehrte allerdings auf die hohe Stufe gelangt, auf der wir stehen, und von der wir uns nicht so leicht verdrängen lassen. — Die Franzosen haben uns erst in den letzten 25 Jahren hierin nachgeahmt; sie kennen jetzt unsern Mozart, Beethoven, Weber und Spohr auch recht gut; aber in der Production haben sie uns — im Drama wie in der Oper — schon lange überflügelt. Das kommt, glaube ich — daher, weil sie

1) eine Nation sind, und einen Centralpunkt haben,
2) weil sie überall einen bestimmten practischen Zweck verfolgen,
3) weil sie immer neue Künstler bilden und eine Schule haben,

wenn diese Schule auch keinen andern Zweck als einen potenziirten Kunstmechanism erstrebt.

Nun denn! — Das Resultat seit Beethovens und Webers Tod kennen wir; so forschen wir nach den Urgründen desselben, damit Selbsterkenntniß zur Thatkraft führe. Hören wir etwas ausführlicher die Klagen der jetzt lebenden deutschen Componisten. Sie sagen: „die „Concurrenz ist zu groß! Die Theater-Directionen übersättigen das „Publikum! Sie geben nicht nur alle guten Werke der verstorbenen „Fremden und Deutschen, sondern auch der lebenden Fremden! Würden „nur deutsche Opern bei uns aufgeführt, — (wie in Frankreich nur „französische, in Italien nur italienische) — so ständen wir jetzt weit „über dem Auslande!“

Dagegen repliciren die Theateradministrationen, welche es wirklich redlich mit deutscher Kunst meinen: „Wir würden gerne, und viel „lieber deutsche als fremde Opern aufführen, weil wir dadurch schon „der vielen abscheulichen Textübersetzungen überhoben würden; aber „wir können mit euren langweiligen Opernbüchern und unbehilflichen „Partituren kein Publikum herbeilocken, das uns die Kosten der Aufführung bezahlt macht! Ihr werdet doch nicht verlangen, daß wir „Zeit, Mühe und pecuniaire Vorauslagen für eure Opernversuche verschwenden sollen? Wir sind also gezwungen nach dem „Amüsanten“ „zu greifen, komme es aus Frankreich oder Italien; denn wenn „das Publikum nicht Unterhaltung findet, so kommt es nicht, und be-

„zahlt nicht. Das Geld des Publikums aber ist uns unentbehrlich, „wollen wir Allen gerecht werden, weil die Subvention nicht ausreicht. „Ihr deutschen Componisten seid in dem Wahn befangen, Componiren „und Tondichten sei ein und dasselbe! — Wohlan erfindet Melodien wie „Mozart, Weber, Beethoven, Weigl, oder selbst nur (!?) wie Rossini und „Auber, und verlauft euch nicht in einen dichten Urwald von Schling„pflanzen und Instrumental-Effecten, daß man keine Melodie und „Stimme mehr heraus hört, daß man keinen Rhytmus mehr findet, „und ihr werdet gewiß Anerkennung finden, ihr werdet länger gefallen „als die Fremden, weil ihr ihnen an gediegenen Compositionskenntnissen „jedenfalls überlegen seid. In jede gute Schüssel gehört etwas Salz „und Pfeffer; ihr aber bietet gleich den ganzen Teller voll Salz und „Pfeffer, und nichts weiter. Ihr fangt damit an, den Contrapunkt zu „studiren, und modulirt bis in die Unendlichkeit; die alten Italiener „und Deutschen aber fingen mit dem Gesangstudium an, und mit Er„findung eines originellen auf die Worte passenden Motives. Seht „doch, mit welchem Heißhunger die kleinen leichten Opern „Stradella" „und „Martha" in neuester Zeit überall verschlungen worden sind, weil „sie sangbare neue Melodien aufzuweisen haben, weil sie kurz, nie „langweilig, und industriös gemacht sind! Seht wie sich seit 28 Jahren „der „Freischütz" auf starken Füßen hält! Wir geben das Fremde und „das Alte wahrlich nur aus dem Grunde, weil ihr uns nichts gutes „Neues liefert."

Dagegen wenden wieder die Componisten ein: „Ei! gebt ihr Directoren uns italienische Kehlen, feurige wohlgeschulte fleißige Sänger, die durch ihre Stimmen und ihren Vortrag unsere Noten lebendig zu machen verstehen, dann schreiben wir euch auch solche kahle italienische Musiken, wie sie alle Weihnacht zu Dutzenden aus der italischen Erde wachsen! — oder gebt uns Sänger, die zugleich Schauspieler sind, wie die französischen, dann werden wir auch noch solche Opern zusammenzimmern, wie Halevy, Adam, Clapisson et Consorten; gebt uns eben so wirksame libretti, wie sie die Administrationen zu Paris den Componisten liefern, die schon ohne Musik amüsiren, dann wollen wir einmal sehen 2c." Solche Räsonnements habe ich oft mit angehört; aus ihnen resultirt ungefähr:

Die deutsche Oper hat keinen Centralpunct, wie Paris, kein System, keine Schule, kein Allgemeingesetz; sie hat nicht einmal die Sitte der Stagioni zu ihren Gunsten; sie geht hausiren überall, weil ihr ein Stützpunkt fehlt. Ist aber Centralisation irgendwo nöthig, so ist sie zur Hebung des Nothstandes der Oper unerläßlich. Centrali-

sation durch Begründung geordneten Unterrichts, eines Gesetzes für Directionen, Dichter, Componisten, Künstler; eines Pensionsfonds, eines Gesetzes über artistische Oeconomie durch Limitirung der Concurrenzen für specielle Theater in einer Stadt, ehrliches offenes Zusammenhalten und Wirken durch einen alljährig wiederholten Congreß der ersten deutschen Bühnenvorsteher, Componisten, Dichter, Regisseure, Sänger.

Das wären vorläufig Grundbedingungen einer deutschen Oper, und jenes gemischten Opernrepertoires in Deutschland, — welches das Gute nirgend ausschließen darf, weil es ausländisch ist.

Centralisation des deutschen Opernwesens in einer der beiden großen Residenzen giebt Glauben, Ansehen, Credit! Die Musik aber, diese idealste aller Künste bedarf mehr als jeder andere Kunstzweig des Credites, um die große sinnliche Masse für das Erhabene und Erhebende, für das Edle und absolut Schöne der Musik zu gewinnen und zu bilden.

Den Walzer, den Marsch, die Polka begreift Jeder gar leicht; ob ein Schauspiel richtig combinirt, „wahrscheinlich" in seinen Characteren und Situationen gezeichnet ist, „Sinn und Verstand" habe, findet man bald heraus, wenigstens ist die Masse mit ihrem Urtheil leicht fertig; zur Statue, zum Gemälde kann jeder die Relation in der Natur finden! — Wie soll aber der Sinn für das Erhabene (Heroische, Pathetische, Characteristische) in der Musik gewonnen, gebildet werden, wenn nicht durch das Ansehen, welches die Gesammtheit der Kunstkenner und Künstler einer großen Residenz genießt, die sich in solchem Centrum dafür ausspricht! Hat man vergessen, wie Anfangs über Beethovens Genie geurtheilt? Und curios wäre ich, welche Progressen heutzutage — wo Alles dem crudesten Materialism unterliegt — eine neue Oper vom Caliber des „Robert der Teufel" z. B. machen, wie viel Zeit sie zur Anerkennung brauchen würde, wenn sie in Detmold oder Danaueschingen das Licht der Welt erblickte?

Nur die möglichst vollkommene, entschieden beifällig aufgenommene Darstellung in einer Weltstadt kann heutzutage ein musikalisch-dramatisches Werk beglaubigen; Ausnahmen sind nur zufällige Glückstreffer! Schon Gluck, Spontini, Salieri, Cherubini, Meyerbeer gingen darum nach Paris; Mozart, Winter Weigl, Weber nach Wien!

Das Urtheil eines kleinen Publikums, oder eines Kenners entscheidet nicht durchgreifend; oft findet das Beste nur schüchterne Stimmen, ungläubige Ohren; es wird häufig mit dem stereotypen Gemeinplatz ab-

gefertigt: „Diese Musik ist mir zu gelehrt!“ — Wir wissen ja, wie Berlin schon über Hamburg, Wien über Prag urtheilt, geschweige denn über Bückeburg oder Sondershausen! wo es doch auch ganz tüchtige Musiker giebt oder geben wird.

Meine Ueberzeugung.

Nach langjähriger Erfahrung als dramatischer Sänger, Regisseur und Director, nach den vielen unternommenen Reisen durch Deutschland, Frankreich, Italien, Dänemark und Holland, die mich zu praktischen Vergleichen aufforderten, wage ich es, auch meine Ueberzeugung auszusprechen, und diese ist:

Daß nach allem Erlebten, und nach sorgfältiger Beachtung der Operngeschichte nur durch Centralisation, Schule und Gesetz der schwankende precäre Zustand deutscher Oper geordnet, und auf würdige Weise gehoben werden dürfte.

Dann kann und wird die Oper eine Zukunft haben, um so mehr, da sie ausersehen scheint, den hochpoetischen Theil dramatischer Bestrebungen in unserem materiellen Jahrhundert von dem Untergange zu retten.

Das sogenannte Unwahrscheinliche, (Phantastische, Feenhafte) hat sich von jeher nur auf die Tonkunst gestützt; ihr wird künftig auch die Liebesromantik, das rein lyrische Feld anheim fallen; dagegen das recitirende Drama nur auf das Historische, Reflectirende, Zeitgemäße (Politische) auf die Abnormitäten gesellschaftlicher Zustände (Komische, Parodische, Spitzfindige) auf Alles was den Verstand allein in Anspruch nimmt, angewiesen sein wird. So lehrt wenigstens die Erfahrung, abstrahirt aus der deutschen Schauspielproduction und der geschriebenen Kritik des letzten Decenniums. Hoffen wir, daß ein junges deutsches Genie meine Ironie bald zu Schanden mache!

Die Sentiments der Liebe, die Thräne, die aufopfernde großherzige Freundschaft sind nachgerade „unwahrscheinlich“ geworden; sie werden sich in die Oper flüchten müssen! Haben doch schon unsere ersten Dramaturgen und Schauspieldichter bei gewissen Scenen ihrer besten Schauspiele zu jenem zirpenden violin-tremolo ihre Zuflucht genommen, welches im Théâtre Gaîté und Porte St. Martin bei heimlichen Casseneinbruch, intendirtem Stuprum und gräulichen Mordschlachtscenen applicirt wird, um die Einbildungskraft des Zuschauers schwefelätherisch zu umnebeln! Die Bestrebungen der jungen Talente für das ernste Schauspiel dürften bald kein Publikum mehr finden, das sich durch „Unwahrscheinliches“

von der Bühne herab unterhalten läßt, — denn amüsirt will es überall und immer sein! —

Die Elite der Gesellschaft wird den Sturz der Tragödie, des hochpoetischen Drama am allerwenigsten aufhalten; in England ist es längst fashionabel, gar nicht mehr in's Schauspiel zu gehen; das Théâtre français ist fast nur noch eine Täuschung!

Die industriösen Bühnenspiele von Laube, Gutzkow, Freitag, Prutz, Hebbel, Lubarsch u. a. zeigen deutlich an, daß das heutige Publicum auf andere Weise angezogen und gefesselt werden müsse, als auf die herkömliche, nämlich durch das rein lyrische Element. Mit dem bürgerlichen Drama, dem Rühr- und Characterschauspiel ist es, wie ich fürchte — vorbei! Die Darstellungskunst wird sich an die dramatischen Eintagsfliegen, an Tendenz- und Situationspiècen halten müssen, und was dabei herauskommt, ist unschwer zu errathen, denn der Aufgaben zur Heranbildung neuer Talente werden immer weniger. *)

Es ist nachgerade mehr als 20 Jahre, daß die Journalpresse das alte Lied singt, über den Verfall des Drama durch die Bühnenlenker und Schauspieler, über dessen Wiedergeburt durch „naturwüchsige" „gesinnungsvolle" Talente, durch Dramaturgen. Warum wird denn nicht endlich einmal die Wahrheit, die nackte Wahrheit gesagt? Der heutigen Bühne fehlt es trotz aller größern Honorare und Tantièmen, an wirklichen, gefühlswarmen, bühnenkundigen Producenten, die für die wirkliche Bühne zu schreiben verstehen, wie Lessing, Schröder, Schiller, Iffland, Kleist rc.; denn nicht alles Dramatische (und Musicalische) paßt für die Bühne nach den bestehenden Begriffen, und diese Begriffe zu modificiren, wird es etwas lange dauern! Jetzt, wo überall die Censurketten gefallen sind, können gerade die großen Choragen am wenigsten Gutes erfinden, indeß die viel beschimpften Birch-Pfeiffer Deinhardstein, Töpfer & Consorten noch immer sehr gutes Futter für Pulver fabriciren.

Wie oft, und wie sehr sind Müllner, Houwald, Grillparzer, Halm, Deinhardstein, Raupach, Holtey, die Prinzessin Amalie, Töpfer, Albini, Ed. Devrient, die Birchpfeiffer u. a. neuer Zeit verdammt, verunglimpft worden!

Concedo; aber haben wir einen wirklichen Ersatz dafür? hat sich aus den letzten dramatischen Bestrebungen der ehemaligen Journalisten

---

*) Im unverdorbenen Volke fände das Lyrische noch Anklang, aber das Volk hat mit dem Materiellen und der Politik so viel zu thun bekommen, daß es der Empfindung auch ledig werden wird.

— außer der Schönheit und Präzision des Styls — wohl großer Nutzen ergeben für die Darstellungskunst, für die Bühne, und den Zuschauer? Diese Ephemeren verschwanden ja alle, so schnell sie kamen, nachdem sie das erforderliche Geräusch in Journalen und Zeitungen gemacht hatten, — zum Ruhm und Nutzen der resp. Verfasser, auf welche es wohl zunächst abgesehen war! Des Tendenzwesens, der Absichtlichkeit moderne Zeitfragen in Historisches, Altes und Neues einzuweben, um der Claque und der Clique gewiß zu sein, ist man bis zum Ueberdruß satt, denn die Absicht fühlt sich zu grob heraus. Von achthundert und einigen Bühnenstücken, — (Uebersetzungen nicht gerechnet) welche ich selbst in einem Zeitraume von 6 Jahren gelesen habe, fanden sich 29 darstellbare, d. h. solche Stücke, von welchen man mit Wahrscheinlichkeit voraussagen konnte, daß sie bei guter Darstellung nach herkömmlicher Erfahrung nicht mißfallen würden. Von diesen 29 waren 11 Tendenzpiècen, 5 Bagatellstückchen in 1 Acte, 12 mehr oder minder werthvolle gute Schau- und Lustspiele, die sich noch auf dem Repertoire befinden; darunter 1 von Halm, 1 von der Prinzessin A., 1 von Ed. Devrient, 1 von Töpfer, 1 von Bauernfeld, 2 von Mad. Birchpfeiffer, 1 von Freitag, 1 von Benedix, 1 von Feldmann, 1 von Gutzkow, 1 von H. Hertz. Um aber das nationale Schauspiel aufrecht zu halten, genügen 12 deutsche Repertoirestücke auf sechs Jahre nimmermehr.

Man erschrickt billig, wenn man jetzt die Methode verfolgt, die seit ungefähr 10 Jahren mittelst der Presse angewandt worden, um die ältern Bühnendichter und alle Uebersetzer „Bearbeiter" zu detronisiren, den Platz der Bühnenherrschaft für sich selbst zu erobern, die Bühnenstücke sich besser bezahlt zu machen — d. h. Tantièmen einzuführen, und sich eine particulare Sella curulis zu zimmern. Mit dem Niederreißen wird man immer bald fertig, und die jüngere Generation der Theaterbesucher stimmte gern in diese modernen — weil destructiven Räsonnements mit ein; aber wie stand es denn mit dem Aufbau des Neuen? Da behalf man sich zu sagen: „wir leben in einer Uebergangsperiode, am Vorabend großer Ereignisse! Wartet nur! es wird schon kommen!"

Wie steht es mit der Bildung von Menschendarstellern, da die Alten aussterben, die Empfindung weggespöttelt wird, Charactere nicht, oder wenige mehr gezeichnet werden?

Jetzt soll die philosophische Schule, die Anstellung von Dramaturgen, die Creirung dramaturgischer Zeitschriften dem nationalen Schauspiele und den Schauspielern unter die Arme greifen, um neu zu schaffen, was darnieder liegt.

Nun! — es soll sich Niemand mehr freuen als ich, der sich so

lange mit allem Eifer der dramatischen Kunst widmete, wenn hiedurch das Verlorene wieder gewonnen wird; ich aber meine, daß deutsche Schauspiele, wie „Geschwister", „Zeitgeist", „Schleichhändler", „Prinz von Homburg", „Käthchen", „Oheim", „treue Liebe", „Marquise von Vilette", „Urbild", „die Wasserkur" ꝛc., — daß practische wirkliche Schauspiel-Regisseure, wie Schröder, Iffland, Schmidt, Holbein, Klingemann, Ed. Devrient es waren, — dem deutschen Theater in praxi unfehlbarer emporhelfen dürften, als Dramaturgen, die durch ihren chemischen Rollen-Prozeß in die subtilsten Atome dem gebildeten Schauspielkünstler allerdings ein werthvolles Geschenk und großes Vergnügen machen, aber kaum einen Anfänger zum wahren Künstler heranbilden werden; denn man darf nie übersehen, daß das Theater für Alle geöffnet ist, daß die Bildung Aller unendlich verschieden ist, daß eine Bühne für den Höchstgebildeten allein eine Ungerechtigkeit gegen den minder Gebildeten involvirte, der auf allmählige Läuterung und Erhebung seiner Verstandes- und Gefühlskräfte ebenfalls Anspruch hat.

Ich bekenne gern, daß meine Ansicht irrig sein kann, aber ich bitte doch auch die Zeit abzuwarten, ehe man sie verdammt, damit diese den Beweis liefere. Nur folgendes Thatsächliche erlaube ich mir der künftigen Generation in das Gedächtniß zurückzurufen:

Die lange und ungestüm geforderten, mittelst der Journalpresse von 1838 bis 1842 erkämpften Tantièmen sind nun in Wien, Berlin, Hamburg ꝛc. gewährt; der Nutzen derselben ist aber seit 7 Jahren noch nicht einleuchtend geworden. Als man sie hatte, waren gerade dieselben Herren unzufrieden darüber, die sie forderten, denn gerade ihre Stücke fanden keinen anhaltenden Beifall und Zuspruch, folglich keine ergiebigen Tantièmen. Die Dramaturgenplätze sind nun in Dresden, Hamburg, Stuttgard, Braunschweig, Berlin, Breslau, Oldenburg erobert worden; selbst Königsberg, Cöln und Magdeburg sind damit versehen; die ältern Bühnendichter schweigen bereits; (nur Mad. Birchpfeiffer spielt noch immer frische Trümpfe aus). Die „Bearbeiter" wagen es kaum mehr auf Theatern ersten Ranges aufzutauchen; das Terrain ist also gesäubert; Schröder, Iffland, Schmidt, Kotzebue, Babo, Ziegler, Zschocke, Beck, Weißenthurn, Huth, Aresto, Steigentesch, Jünger, Raupach ꝛc. ꝛc. sind vom Repertoire gestrichen; es steht also der freien Wirksamkeit des „naturwüchsigen" jungen Talentes Nichts mehr entgegen; wohlan denn: hic Rhodus, hic salta!

Nachdem aber das Herzergreifende, Gefühlrührende, Bürgerlich-Sentimentale, Romantische ausgeschieden worden, hat man sich selbst den Wirkungskreis enger gezogen; die neue Schule darf sich nun selbst

auch nicht mehr auf solchen Lappalien ertappen lassen, die sie wegcritisirt hat; sie darf nicht die Musik dienstergebenst in ihre Schauspiele hineinziehen, um durch leises Violingebimmel „Unwahrscheinliches" glücklich über die verhängnißvollen Bretter zu lootsen; sie darf nicht etwa selbst die Schauspieler zu Knalleffecten dressiren, um den Applaus für die eigenen Producte zu erstürmen; sie soll consequent bleiben, und „den Unsinn" der Oper überlassen, diese Scheidung wird ohne Zweifel dem Gedeihen beider Kunstzweige sehr ersprießlich, und nur nach richtig und redlich befolgter Consequenz wird ein Urtheil in 5 Jahren über den Fortschritt dieser Schule und des neuen Theaters möglich sein.

Was thut also Noth?

Nach dieser Abschweifung, wodurch nur die Ansicht practischer Geschäftsleute ausgesprochen sein soll, kehre ich zu meinem Thema zurück, und wiederhole:

Der Glaube ist die Grundbedingung guter edler Musik, und der Volksbildung für dieselbe; und da der Geschmack an Kirchen-Musik neuester Zeit weder besonders gepflegt und gebildet worden, noch zugenommen hat, so bleibt meiner Meinung nach dem Staate selbst die Aufgabe zu erfüllen:

1) den Glauben, das Ansehen für echte, classische (fremde und nationale) Opernmusik durch Centralisation in einer großen Residenz zu fördern und zu festigen, indem höchst-möglich vollkommene Ausführungen werthvoller Opern vor einem gewichtigen Publicum veranstaltet werden, um den reinen Geschmack fortzupflanzen, zu bilden, zu heben. Deshalb

2) ein Institut für Musik zu begründen und zu erhalten, gleich dem der Kunst-Academien für Architectur, Bildnerei und Malerkunst; — ein Institut für erschöpfend theoretisch-practischen, dramatisch-musicalischen Unterricht, nach Art des Pariser Conservatoriums; aber ohne die Pedanterie des bräuchlichen Schulhaltens.

3) Ein Gesetz zu erlassen und zu sanctioniren, welches die gegenseitigen Pflichten und Leistungen der Autoren, Componisten, Directionen und Künstler in Deutschland regulirt und feststellt.

4) Einen Pensionsfonds zu errichten, zur Sicherstellung vor Mangel der Kunstbetheiligten, dessen Stipulationen den Mißbrauch der jetzigen Institute dieser Art vermeiden, und besonders die Verpflichtung auferlegen, Unterricht im Conservatorium zu ertheilen, nach gegebenen Prinzipien.

5) Einen Congreß zu veranlassen, auf welchem sich die Kunst-Notabilitäten kleinerer Städte alljährig mit den der ersten Residenzen vereinigen, um das wahrhaft Gute allgemein zu machen.

6) Die Aufsicht, Verwaltung und Regulirung des Opernwesens von Staatswegen anzuordnen, wie dies bei Kunstacademien der Fall ist.

Wien oder Berlin?

Welche der beiden deutschen Hauptstädte sich die Ehre und das Verdienst vindiciren wolle — ein solches Institut zur Bildung dramatischer Musik auf eine Deutschlands Musikgenius würdige Weise zu schaffen? — der Dank der Mit- und Nachwelt, der Vortheil kann ihr nicht entgehen.

Ich sollte meinen, Wien, das Musikkundige, wo schon mit Kaiser Joseph und Gluck in den siebziger Jahren die deutsche Oper begonnen, wo Salieri, Dittersdorf, Haydn, Mozart, Weigl, Beethoven, Umlauf, Seyfried, Fischer, Gyrowetz u. a. so festen Grund gelegt, daß selbst die seither eingerissene Einseitigkeit des Geschmackes ihn nicht ganz unterminiren konnte; — Wien, das Stimmen-, und Volkreiche, das katholische, Gesangsfröhliche, dürfte sich diesen Ruhm nicht entgehen lassen, es sei den Manen der unsterblichen öſtreichischen Musikheroen schuldig, dies kleine Opfer zu bringen!

Ich sage wohlbedächtig — das kleine Opfer, weil sich eine weise öconomische, kunstrichtige Institution nach obigem Entwurf, redlich geführt, von selbst wieder bezahlt macht, und jedenfalls mehr Zeit, als Geld kosten wird!

Berlin wird sich den Vortheil solcher Institution sicher nicht entgehen lassen, wenn erst wieder eine kunstsinnige Oberleitung statt der bisherigen speculativen Platz greifen wird. Das ehrenhafte Kunststreben seit dem Regierungsantritt Fr. Wilhelm III., das systematische Fortschreiten, die liberale königliche Unterstützung bis auf den heutigen Tag; der Wohlsinn des jetzigen Königs für alle auf Poesie und Musik bezügliche Kunstzweige, (dem nur Uebelwollen das Wiedererwecken der antiken Kunst zum Vorwurf machte), — lassen ein Stillestehen um so weniger erwarten, als in Berlin der Allgemeinsinn für alle Gattung guter Musik im Gebildeten zu tief gewurzelt hat, und von jeher nicht zur Frivolität inclinirte.

Ist in Berlin erst die Schauspiel-Verwaltung völlig von der Oper getrennt, für jede der Etat und Wirkungskreis begränzt, dann wird es möglich sein, speciell ersprießlicher zu wirken.

Die jetzige Gesammt-Verwaltung scheint dort für ein Paar Schultern zu mächtig! — Unter ihr stehen:

1) Eine Oper und ein Ballet, wie die académie royale.
2) Ein Schauspiel wie das théâtre français.
3) Ein Lustspiel, komische Oper mit Dialog, Operette, Posse, Vaudeville ꝛc. wie die opéra comique, théâtre gymnase, du Vaudeville ꝛc.
4) Ein französisches Schauspiel wie die bessern Pariser boulevards-Theater dieser Art.

Sie hat je nach Befehl und Bedürfniß das Schauspielhaus, das Opernhaus und den Conzertsaal in Berlin, in Potsdam und Charlottenburg zu versorgen; wie wäre es möglich eine so riesenmäßige Verwaltung in einer Person kunstfördernd, bis in kleine détails sicher und gewissenhaft, immer energisch-wachsam, unpartheiisch-redlich, endlich auch noch so diplomatisch-ausgleichend zu führen, daß alle Zweige gleich prosperiren, gleich bedacht, alle Partheien befriediget werden? Eine Trennung des recitirenden Drama von der Oper mit Ballet in artistischer und finanzieller Hinsicht unter einer Ober-Administration, welche nur die Finanzwage in einer Hand hält, um auszugleichen, was hier fehlt, dort überfließt, indeß sie den artistischen Anordnungen des Schauspiel- und Opern-Directors unter deren eigener Verantwortlichkeit freien Lauf läßt, wird in Berlin unvermeidlich, und gewiß ersprießlich sein.

Der Glaube macht selig.

Von den aufgestellten Bedingungen zur Hebung nationaler Opernmusik nannte ich zuerst: Centralisation des Opernwesens in Wien oder Berlin, um den Glauben für gediegene Musik ins Herz des Volkes zu pflanzen! — denn

> Ohne Glauben kann die Idee im Laien nicht Wurzel fassen, und die Regel abstrahiren.

Der (denkende-theoretisch gebildete) Künstler bedarf des Glaubens nicht; er kommt schon durch eigenes Räsonnements ans Ziel. Mich hat die Erfahrung auf dies Axiom geführt. Als ich im J. 1814 die erste Aufführung einer Beethovenschen Simfonie hörte — meine musicalische Geschmacksrichtung war eine völlig italienische — stand ich verdutzt da, und wollte meinen Ohren nicht trauen. Ich erlaube mir hierüber die betreffende Stelle aus meinem Tagebuch zu citiren, welches ich vorschriftsmäßig (in einem Seminarium erzogen) von meiner frühesten Jugend an führte.

„22. November. Heute großes Conzert, ich sang Vocal-Quart.: „Hin „ist alle meine Kraft" v. J. H., und „Schöpfung" II. Thl. Pracht-„musik das! — Eine Simfonie v. Beethoven, weiß nicht die wie vielte „schon, machte den Schluß. Die Leute geigten sich warm und waren „entzückt; ich fand in dem Durcheinander keinen klaren Gedanken, ich „konnte kein rechtes Thema herausgreifen. Wird wohl schlecht gegeigt „worden sein, denn in Wien wissen sie doch gewiß, was eine gute „Simfonie ist ꝛc."

Ich brachte also mein Mißfallen damals einer verfehlten mangelhaften Aufführung in Rechnung; gegen Beethovens Größe wagte ich nicht zu denken, denn Wien flößte mir Provinzler zu viel Respect ein.

Späteres Anhören in Wien selbst 1815—16, Belehrung aus Gesprächen, Umgang mit Künstlern gaben mir Vertrauen, bessere Einsicht und Geschmacksbildung. Wie anders soll sie sonst im Jüngling erwachsen?

Nach der Aufführung des „Freischütz" in Dresden (Juli 1824) worin ich den Max sang, mußte ich C. M. v. Weber — der diese Oper dirigirt hatte, über die Aufführung seiner „Euryanthe" in einer andern Stadt erzählen, und that in meinem Unmuth über ein gewisses Factum den Ausspruch:

„Ich danke meinem Schöpfer, daß er mich nicht in seinem Zorn „zu einem deutschen Operncomponisten gemacht hat; das Beste ver-„modert in den Archiven, und von Lappalien ist man entzückt, es kommt „nur auf die Aufführung an!" — Da antwortete er: „bei Gott, Sie „haben Recht, und schlimm daß Sie Recht haben!"

Man verfolge einmal die Geschichte der Oper „Fidelio!" sie hatte selbst nach der ersten völligen Umarbeitung durch Treitschke zu Wien mit der Milder, später zu München und Berlin mit der Schechner und Schröder bis gegen 1830 eigentlich im übrigen Deutschland nur einen sogenannten succès d'estime. Die Musiker freuten sich wohl immer, wenn „Fidelio" auf dem Repertoire stand, mit heiligem Eifer gingen wir in die Probe, mit gleichem führten wir die Vorstellung aus; aber das Publikum nahm geringen Antheil an der Aufführung, das Theater war immer nur spärlich besucht, der Beifall mager. Da fiel es den deutschen Sängern ein, nach Paris zu gehen, nachdem ich selbst 1828 das dortige Terrain sondirt hatte. Die Oper, vortrefflich ausgeführt, erregte solchen Enthusiasmus, daß sie — was viel sagen will — das Tagesgespräch von Paris, daß sie Mode geworden. Nun war ihr Glück gemacht, nun stand erst der Credit für das ganze gebildete Europa mauerfest da! Einige Jahre später in London, erhob sich das

ganze Publikum im Conventgarden von seinem Sitze und begehrte, in heiliger Ehrfurcht vor solchem Genius, nach dem Schluß der Oper die Wiederholung des ganzen Finale 2do., welches es stehend, den Hut in der Hand, anhörte. Nach dem Pariser und Londoner Enthusiasm wagten wir Deutsche es ebenfalls in Wien, Hamburg, Berlin, den Final-Chor des 2. Actes repetiren zu lassen, weil wir nämlich gelesen hatten, daß die vortreffliche Aufführung den Enthusiasm der auswärtigen Völker erregt hatte! — Das wagten wir, die wir hundertmal mehr musicalischen Sinn und Bildung als das Pariser und Londoner Publicum haben, erst dann! und erst dann fingen wir an zu glauben! Dann begriff auch das deutsche Volk in Parterre und Gallerie die Erhabenheit und Tiefe dieser Tondichtung; nun fing man an, diese Oper öfter anzuhören, das Characteristische, Pathetische, Düstere dieser Tonmalerei wurde nun auch von der Masse gewürdigt, und nun erst brachte das ganze deutsche Repertoire Beethovens unsterbliches Werk wieder auf die Scene; nun erwuchsen die Fidelio-Sängerinnen. Die Schröder-Devrient, Fischer-Schwarzböck, Sabine- und Stöckel-Heinefetter, Schodel zc. machten Rundreisen in Deutschland, Andere strebten ihnen nach, und dadurch ist diese Oper dem deutschen Repertoire gerettet worden, und dem deutschen Volk, — nachdem sie vor 1830 nur einzeln beachtet — fast schon für den Arrest im Archiv designirt, der Vergessenheit verfallen war.

Es werden sich die meisten Kunstcollegen wohl selbst noch dieser Thatsache erinnern; ich führe sie nur an, um den aufgestellten Satz zu beweisen, daß gediegene, edle und tiefe Character-Musik vorerst des Glaubens bedarf, um allgemein-gerechte Anerkennung zu gewinnen, weil die Tonkunst eine ideale ist, zu der sich Herz und Verstand erst hinan bilden müssen, sollen sie Geschmack daran finden.

Verwaltungs-Art der Oper.

Bevor ich Andeutungen gebe, wie die Aufgabe zur Herstellung der Bedingnisse einer deutschen Oper, und der guten Oper überhaupt zu lösen sein dürfte, will ich über die Verwaltungsart sprechen, welche zur Pflege dieses Kunstzweiges seit ¼ Jahrhundert in Deutschland befolgt wurde.

In Berlin steht das ganze Theater- und Musik-Wesen unter königl. Regime. Seit Ifflands Generaldirection sind die Grafen Brühl, und Redern, und jetzt Herr von Küstner als Hoftheater-Intendanten bestellt, um die oberste Leitung der K. Schauspiele zu handhaben.

Das ganze Institut erhält alljährig eine Unterstützung vom Staate pr. 150,000 Thaler; letzter Hand werden auch die Deficits über dieses fixum hinaus vom König gedeckt, die nicht unbeträchtlich sein sollen; — so sagt man!

In Wien besteht fast dieselbe Einrichtung für das Hofschauspiel im Theater der kaiserlichen Burg; dagegen hörte die kaiserliche Verwaltung für das Hofoperntheater seit der Verpachtung an D. Barbaja (1821) auf, und ist die Oper seither dort immer verpachtet gewesen.

In Petersburg, München, Carlsruhe, Braunschweig, Weimar, Dresden, Darmstadt, Stuttgard, Cassel, Hannover, Gotha-Coburg, Schwerin, Oldenburg &c. bestehen gleichfalls Hoftheater-Intendanzen mit bestimmten Geldzuschüssen. Nirgends finden wir ein verpachtetes Hoftheater, mit Ausnahme der Wiener Oper. Das ist auffallend, und es müssen ohne Zweifel besondere Ursachen vorwalten, warum dort diese, meiner Ansicht nach — der Kunst nicht förderliche Einrichtung — getroffen worden ist.

Es dürfte hier die Darlegung des Unterschieds zwischen Verpachtung und eigener Verwaltung im Allgemeinen, — oder z. B. eines Landgutes am Platze sein, das Resultat wird zum Theil auch auf unsern Gegenstand Anwendung finden.

Wer ein Landgut verpachtet, kann im Contracte die Bedingnisse feststellen; nämlich die Pachtsumme und Zahlungstermine, den Wirthschaftsturnus, die Benutzung und qualitative Zurückstellung des Inventars und Bodens, die Caution für das anvertraute Gut, u. d. gl. mehr.

Der Verpächter hat hiedurch die Bequemlichkeit eines fixirten Ertrages, ohne selbst zu arbeiten, ohne für Verwerthung der Naturalien sorgen zu müssen; er ist der Plackereien mit dem Gesinde, den Nachbaren, Zehentnern, und Gerichten enthoben; er braucht nicht selbst Oeconom zu sein, nicht für alte invalide Dienstleute zu sorgen, und wird dennoch die sichern Zinsen seines Capitals erreichen — (d. h. wenn der Pächter gut ist!) Das Bestreben des Pächters ist dagegen: den größtmöglichen Gewinn aus dem Boden, Inventar, den Gebäuden &c. zu ziehen. Die Prozente für Abnutzung dieser Objecte können ihm nicht aufgebürdet werden, oder geschieht es dennoch, so weiß er sich zu revanchiren, und ein redlicher Pächter kann solche Bedingung strenge genommen niemals einhalten; es ist demnach an Meliorirung des Gutes, damit es höhern Ertrag gebe, auf Kosten des Pächters nicht zu denken, und seien die Bedingnisse der Restituirung des Anvertrauten noch so speciell festgestellt, der Verpächter wird immer der Uebervortheilte sein,

besonders noch durch einen zufälligen Schaden, den Naturereignisse verhängen können, welcher anderseits nur durch eigene Meliorirung zu paralisiren wäre. Der Pächter auf Zeit — (von solchem darf hier nur die Rede sein) kann durch keinen Contract gehalten werden, das Capital selbst zu mehren, zu bessern; sein Vortheil wird eher das Gegentheil sein.

Der Nutzen des Gutsbesitzers durch Verpachtung ist also: Bequemlichkeit, und fixirte Rente, — immer vorausgesetzt, daß der Pächter ein ehrlicher und geschäftstüchtiger Mann sei.

Aehnliches läßt sich von Erziehungs-Instituten sagen. Ein Vater, der seinen 8jährigen Sohn zur Ausbildung in eine Pension giebt, genießt gleiche Bequemlichkeit. Er ist der Last überhoben selbst zu lehren, zu wachen, zu corrigiren, zu strafen, zu lohnen; er hält sich an den Erziehungsplan, weiß wie viel er zu bezahlen hat, und macht einen bündigen Contract. Ob der Vater in 10 Jahren ein gesundes oder verderbtes Exemplar seiner Nachkommenschaft zurück erhält, — ist die Frage! Ob er ein Eltern-liebendes, kindlich reines Gemüth, ein gutes Kind, ein wackeres Glied der Familie und des Hauses zurückerhalte, ist sehr in Zweifel zu stellen.

Jedenfalls gehören ganz glückliche Verpachtungen und unverdorbene Pensions-Eleven zu den glücklichen Ausnahmen von der Regel. Wer sein Gut selbst besorgt, sein Kind selbst erzieht, muß freilich den besten Willen und Fleiß, die größte Wachsamkeit und Geduld, endlich vollkommene Sachkenntniß besitzen! das kostet Arbeit, Aufopfernng aller Art, aber das Resultat ist unbezweifelt ein günstigeres, der innere Werth wird erhöht, das Capital gewiß meliorirt. Wovon der Miethling keinen Nutzen hat, das liegt ihm nicht am Herzen.

Wenn nun aber der Pächter eines Gutes nicht allein die gewöhnlichen Verpflichtungen, sondern auch diese übernimmt, durch seine Oeconomie eine Musterwirthschaft für andere Bauergüter aufzustellen; wie kann man von ihm — der nur auf gewisse Zeit engagirt wird — eine übermenschliche moralische Leistung verlangen, nämlich außer dem fixirten Ertrag, die Verbesserung des Capitals, die Vervollkommnung des ganzen Oeconomiewesens zum guten Beispiel für Andere?

Wenden wir das Gesagte auf Theaterverpachtungen an, natürlich nur auf solche in großen Residenzen, welche durch Uebernahme einer Subvention die Verpflichtung für Kunstbildung und Geschmacks-

förderung mit übernehmen, wie dies bei Hoftheatern ersten Ranges der Fall ist!

Der Verpächter eines Hoftheaters — d. i. die Regierung — stellt im Contracte fest: die Hausmiethe, oder die Unterstützungssumme, die Caution für übernommenes Inventar, die Zahl und Qualität der Sänger, Tänzer, Choristen ꝛc., die Zahl der neu vorzuführenden Opern, der Vorstellungen in und außer Abonnement, die Opulenz der Ausstattung, die freien Entrées ꝛc. Dadurch genießt die verpachtende Regierung die Bequemlichkeit nichts mit Künstlercapricen, Krankheiten, Cabalen, Contractsverletzungen und öffentlichen Scandalen zu thun zu haben. Die immer höher steigenden Gagen-Ansprüche, die Raubreisen anderer Theater-Directoren machen ihr keine schlaflose Nacht; artistische Kenntnisse sind dem Verpächter nicht vonnöthen; er controlirt nur die Verpflichtungen des Pächters nach der allgemeinen Stimmung, nach individueller Ansicht, nach dem Buchstaben des Contractes. Die Vortheile der Theater verpachtenden Regierung sind also nur Bequemlichkeit und fixirte Punctationen.

Der Hoftheaterpächter setzt seinerseits alle Mittel in Bewegung, den größtmöglichen Gewinn aus dem Inventar, den Künstlern, der Conzession, den Novitäten, und besonders aus der öffentlichen Meinung zu ziehen. Zuerst hat er seine Geldpräſtationen zu erfüllen, dann muß er sich doch auch seine eigene Arbeit bezahlt machen, die Zinsen aus seinem eigenen (geistigen oder materiellen) Capital so hoch als möglich zu poussiren suchen. Ob die Kunstwerke und Künstler ersetzt werden, ob das Publicum durch einen Aufsehen machenden geschmackverderbenden Charlatan, oder durch einen wahrhaften, gediegenen Künstler angelockt werde, — ob es dem Adam, Balfe und Ricci, oder dem Gluck und Beethoven nachlaufe, — das ist ihm sehr gleichgiltig, wenn es nur kommt, und Geld in die Casse bringt. Ob das Inventar gebessert, ob nach Kunstprincipien verfahren, der edle Geschmack gefördert werde? — Das ist des Pächters Sache nicht, kann ihm auch nur dann contractlich aufgebürdet werden, wenn der Verpächter für die allfälligen Deficits garantirt, — dafür läßt der Pächter sonst den Nachfolger sorgen.

Theaterverpachtung und Kunstinteressen.

Man sollte meinen, der Vortheil des Theaterpächters sei gerade eng damit verbunden, daß er nur vortreffliche, anerkannte Werke, durch ausgezeichnete Künstler, mit kunstrichtiger Ausstattung producire; dann müßte er das Publikum anziehen, und sichern Gewinn machen!

Die Erfahrung in großen Städten, deren Geschmack durch die speculativen kleinen Theater immer herabgezogen wird, lehrt fast immer das Gegentheil, denn der gebildete Theil der Theaterbesucher (Adel, Gelehrte, Officiere, Künstler, Studirende ꝛc.), der am s. g. Classischen Freude hat, ist immer der kleinste Theil des Publicums, und theilweise auch der ärmere! ein größerer muß erst herangebildet werden, um aus dessen Beiträgen Gewinn zu ziehen; und so lange kann ein Theaterpächter nicht warten!

Poetisch-erhabene, classische Werke ziehen das Gros des Publicums nicht in dem Maße an, daß deren Aufführungs-Kosten gedeckt würden, daher können weder das théâtre français, noch das Burgtheater, noch das K. Schauspiel in Berlin, noch am allerwenigsten irgend eine große Oper mit Ballet für sich bestehen! Alceste, Armida, Iphigenia, Medea, Fidelio, Rienzi, Olimpia, Faust, Vestalin, Cortez, Tarar, (oder Tasso, Egmont, Coriolan, Julius Caesar, Richard, Kaufmann von Venedig, Don Carlos, M. Stuart ꝛc.) wird der pachtende Speculant nur nothgedrungen, oder lieber gar nicht vorführen.

Das zahlende Publicum will Neues, Leichtes, Amüsantes, Effectvolles, das giebt Profit; das machte einige bekannte Directoren in Wien und Paris zu reichen Rentiers. Für Geschmacksbildung kann ein zeitweiliger Pächter nicht verpflichtet werden; er bringt lieber Rossini, Donizetti, Verdi, Adam, Balfe, als Gluck, Beethoven, Cherubini, Spontini ꝛc.! Den unverwüstlichen Mozart kann freilich kein Pächter ertödten, aber es giebt leider nur einen Mozart, und der gediegenen Werke, die zugleich populär sind, giebt es gar zu wenige!

Das einzige Sinnen und Trachten eines Theater-Pächters muß also dahin gehen:

> Ein möglichst wohlfeiles, und am meisten rentirendes Theater zu stellen, von welchem die öffentliche Meinung ausspricht und glaubt, daß es vortrefflich sei.

Nicht aber ein achtungswerthes Kunstinstitut zu errichten, dessen Credit sich in Wahrheit durch Kunstwerke, Virtuosen-Ensemble, und kunstwürdige Leitung von selbst herausstellt, und die kommende Generation für das Gediegene, Edle, Erhabne heranbildet. Da es aber in einem Publicum eben so vielerlei Kunsturtheile, als Köpfe giebt, so ist der pachtende Speculant, oder speculirende Pächter vorerst darauf angewiesen, die öffentliche Meinung zu lenken, und für sich zu gewinnen. Hat er diese, fällt ihm das Publicum leicht in die Hände, und er braucht kein vortreffliches Kunstinstitut theuer zu bezahlen, — denn das Gute, (wirkliche oder beziehungsweise) — ist immer theuer.

Wer kennt nicht Talleyrands Worte zu Louis Philipp, nach der dreimaligen Abdankung des Ministeriums in sieben Monaten? —

„Sire! wir finden kein gutes Ministerium, wir brauchen auch „keins; wir müssen nur eines suchen, welches die öffentliche Meinung „gut heißt!“

Die öffentliche Meinung in Theatersachen aber ist selten auf geradem Wege zu gewinnen; wer sie seines Vortheils wegen ausbeuten muß, — wie es ein Theaterpächter wirklich muß, — der kann nicht nach Kunstprincipien dirigiren, er ist — so zu sagen — auf Corruption der öffentlichen Stimme angewiesen. Das blinde Vertrauen, der Zufall, eine zur rechten Zeit applicirte Benefice-Vorstellung für Arme, ein glücklich-begabter Debütant, eine gefallende Novität, eine singende oder tanzende Kunst-Notabilität, oder die Journalpresse, die sich ein dumm anstellender, loser Schelm zu Willen macht, oft auch nur ein Fehler oder das Unglück des Concurrenten bringen oft die gute öffent- Meinung! *)

Dem wahrhaft künstlerisch geführten Theater, muß die öffentliche gute Meinung folgen; ein kluger Pächter muß sie auf jede Weise zu fangen suchen, sonst kommt er nicht zu seiner Rechnung.

Ein anderer mit der Verpachtung engverbundener Uebelstand ist, daß ein Pächter seinen Künstlern gegenüber immer precär dasteht, dem Gesetze wenig Ansehen und Kraft zu geben im Stande ist, weil diese wohl wissen, daß ihm ein Krankheit annoncirendes Billet den Verlust von 500 Thlrn. an einem Abend zuziehen kann, die er nicht gerne verlieren will, die aber eine Hofregie wenig irritiren würden. Macht der Pächter ein vortheilhaftes Geschäft, wird er beneidet und auf jede Weise übervortheilt; macht er ein schlechtes, wird er ausgelacht und entfernt, „der versteht das Geschäft nicht!“ — heißt es dann. Ein weiteres Uebel ist daß ein jeweiliger Pächter nie das Inventar an Garderobe, Decorationen, Requisiten so solid und kunstrichtig anzuschaffen Lust haben kann, daß classische Werke auf 15 — 20 Jahre artistisch-schön festgestellt sind, noch weniger wird er große, einer ersten Residenz würdige Ausstattung prästiren wollen, da ihm nach seinem Ausscheiden Alles, außer der baare Gewinn verloren ist. — Und — verpflichte man einen Pächter immer, alljährig ein halbes Dutzend deutscher Novitäten aufzuführen; er wird diese Obligation einhalten, aber: mit dem Buchstaben

*) Anm. In der Welt wie sie ist, fährt freilich ein loser Schelm oft besser, als ein redlicher kunstgebildeter Mann, dem es nur um das Kunstbeste zu thun ist, der seinem guten Kunstgewissen folgt, und auf seine gute Sache trotzt! Exempla trahunt!

des Contractes hat er seine Verbindlichkeit erfüllt, und für den Gewinn des Speculanten — eines zeitweiligen Pächters, läßt sich kein Künstlerherz enthusiasmiren, kein Sänger aneifern, mehr als stipulirte Verpflichtung zu leisten, besonders dann nicht, wenn der Pächter selbst nicht Künstler von Rang und anerkanntem Werthe ist; dergleichen Kunstenthusiasm, der zum Glücke jeder dramatischen Aufführung nöthig ist, findet sich höchstens noch — unter gleichen Verhältnissen bei den im Jahre viermal wechselnden Operngesellschaften Italiens, wo die verschiedenen Publica einen neuen erhöhten Impuls auf den darstellenden Künstler ausüben, nicht aber bei einem stätigen Institute und Repertoire. — Das anvertraute Kunstkapital (Geschmacksbildung) wird ein gewöhnlicher Speculant und Pächter nie fördern und bessern!

Welcher Beschaffenheit würden z. B. wohl jetzt die Hofschauspieltheater zu Wien, Berlin und Dresden sein, wenn sie seit 30 Jahren an verschiedene Speculanten verpachtet gewesen wären? Ob der Gebildete in Berlin und Dresden wohl noch Geschmack fände an „Phädra", „Braut von Messina", „Tasso" &c., wenn er unter lauter Lustspielen, Possen und Fadaisen aufgewachsen wäre? Wenn nicht schon das Beispiel aller guten deutschen Residenztheater für meine Ansicht spräche, müßte nach obiger Auseinandersetzung der Begriff von Verpachtung selbst darthun, daß sie unvereinbar sei, mit der Ehre, Förderung und Sicherung eines Kunstinstitutes vom ersten Rang, welches den Centralpunkt der Opern-Musik bilden, aus dem die Hoffnung des Besserwerdens aufkeimen soll.

Meine Ansicht aber ist unverholen:

Daß die Verpachtung der Kunstzustände an einem Institute, welchem die Verpflichtung obliegt, das Kunstgedeihen der Nation zu wahren und zu heben, nur vom größten Uebel sein kann.

Sehen wir nicht, wie viel patriotischer Frankreich — und selbst Italien die nationalen Musikzustände besorgen?

Nur wenn zufälliger und glücklicher Weise der Pächter eines solchen Kunstinstitutes selbst:

1) ein redlicher Künstler und Geschäftsmann ist, der
2) alle Garantien bietet, das Kunstbeste zu wollen und zu können; nur wenn ihm
3) unter gewisser Sicherstellung der Pacht auf Lebenszeit verliehen ist,

wird auch ein Pächter die Grundbedingung eines Musikstaates: die Erziehung der Kunstkräfte, die Bildung des edlen Ge-

schmackes, die Verpflanzung desselben in das Volk nach Kräften bewirken und fördern können, aber auch ein solcher dürfte nicht das Ansehn und die Macht haben, welche selbst dem Staat unentbehrlich sind, um wahrhaft Gutes herzustellen.

Daß Magistrate, Actionaire und Theaterbesitzer der Provinzen ihre Gebäude zu Schauspielen vermiethen oder verpachten, ist in der Ordnung, oder vielmehr in der Unordnung. Diese haben streng genommen nicht die Aufgabe Kunstzustände zu läutern, zu heben, sie können nicht die zur Cultivirung dramatischer Musik nöthige Subvention bieten; ihnen ist das Theater ein Speculationsobject; sie haben nur die Verbindlichkeit, dem Publicum eine Winterunterhaltung zu verschaffen nud überhaupt ein Theater stabil zu erhalten; — „der Pächter mag sehen, wie er fertig wird!" sagt die Behörde. Daß aber Wien, die erste deutsche Stadt, der Sitz und Hort der Opernmusik gerade nur das deutsche Operntheater seit so langer Zeit an italienische Sensalen verpachtet, muß seine wichtigen — mir nicht bekannten — Gründe haben. Financielle allein — dürften es nicht sein, weil man denn doch aus dem Gewinne — (welchen der Pächter aus der kaiserlichen Subvention und dem Abonnement beziehen soll) — ein dramatisch-musikalisches Institut sammt seinen Lehrern würde erhalten können; und wäre dies Geschäft gewinnlos, würde sich kaum ein Pächter finden, sollte man meinen. Daß Wien, — so lange es auch Venedig und die Lombardei vertritt, italienische Kunst besonders pflege, ihre so schätzbaren Vorzüge und Fortschritte unter Deutschen propagire, fordert außer politischen Gründen schon die höhere Ausbildung der Gesangkunst. — Und würde die deutsche Saison unter deutscher Administration nach nationellen Kunstprincipien geleitet, so könnte immer die dreimonatliche italienische ihre Nationalität mittelst italienischer Regie am sorgfältigsten wahren.

Aber eine italienische Oper, deren Vorzüge besonders in der Buffa und deren Einfluß auf dramatische Musik überhaupt ich gewiß zu schätzen weiß, — ist doch nicht des ungeheuren Opfers werth, darüber die edle characterwahre, nationelle Opernmusik und Darstellungskunst immer mehr sinken, verkümmern zu lassen! — Das aber muß sie, weil die sinnlichen Reize italienischer Stimmen und Melodien, die Masse immer leichter für sich gewinnend, der eigentliche tarpejische Fels für wahre Kunst sind, so lange die italienischen Componisten in der hergebrachten Form weilend, so wenig der dramatischen Wahrheit huldigen. Indessen, — beide Gattungen können neben einander bestehen, sie sollen sich gegenseitig supliiren! So wie die Deutschen von den Italienern Form und Stimmführung gelernt haben, so gingen Paer, Cherubini, Spontini, Rossini,

Donizetti, Mercadante ꝛc. bei unsern deutschen Harmoniemeistern in die Schule! Aber so lange die deutschen Sänger ohne grundsätzliche artistische Leitung durch das Beispiel verführt werden, gerade ebenso selten dramatisch wahr zu singen und darzustellen, wie ihre italienischen Collegen, welche in den meisten Fällen nur durch Stimmenkraft und Schönheit, durch falsches Pathos und ihren Kunstvortrag siegen, und selbst eine mittelmäßige alltägliche Musik insinuant machen; so lange das ganze deutsche Opernrepertoire aus $\frac{6}{7}$ italienischer Opern besteht, so lange wird es auch nicht gelingen, die Künstler und das Volk für Reinheit des Geschmacks, Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, Tiefe, Characteristik und Intensität deutscher und anderer guter Opernmusik zu gewinnen; — denn solche Musik ist nicht so leicht zu erfassen, vorzutragen und darzustellen, wie im Allgemeinen — die italienische. Um meiner Behauptung den Beweis nicht schuldig zu bleiben, müßte man in Berlin, Paris und selbst in Wien einmal den Versuch machen, ein ganzes Jahr hindurch keine andere, als modern-italienische serieuse Oper zu produciren! Dadurch käme man wahrscheinlich am sichersten zur Ueberzeugung, wie bald ein deutsches und französisches Publicum diese sinnliche, geisttödtende Weichlichkeit, diese in Stereotypform gegossene Gefühlslüge, die zumeist nur berauscht und erschlafft — satt bekäme! Müssen doch selbst Italiener große Pausen zwischen ihre Stagioni machen, und fühlt doch jeder daß, und warum Gluck, Mozart, Beethoven, Haydn, Weber ꝛc. noch immer unerschüttert in deutscher Erde wurzeln, während deren Zeitgenossen, Piccini, Martini, Sarti, Anfossi, Zingarelli, Porpora, Sacchini, Cimarosa, Paesiello, Fiorovanti und tutti quanti — trotz aller ihrer großen unbestreitbaren Verdienste in Italien und Deutschland vollkommen vergessen sind!? Es ist freilich schlimm, daß sie vergessen sind, aber die Form, welche immer wechselt, konnte sie nicht halten, und die Gedankenleere gab ihnen den Tod.

Welche Ursachen immer vorwalten mögen, ein Theater oder das Opernwesen ersten Ranges in Wien an Speculanten zu verpachten, — man wird (von reinen Kunstprincipien ausgehend) eine solche Kunstverwaltung weder national noch kunstfördernd nennen können, will man auch nur einen Theil der dagegen aufgeführten Gründe gelten lassen; es haben sich achtungswerthe redliche Stimmen in Oestreich selbst über diesen Gegenstand in gleicher Weise ausgesprochen; man wird also wohl auch die eines Praktikers vom Fache nicht mißdeuten wollen.

Unser Sündenregister.

Nun wären die Ursachen zu erforschen, welche dem gleichmäßigen Fortschritte und Gedeihen deutscher Opernzustände, — gegenüber den ausländischen — seit 25 Jahren entgegen standen.

Man möge der folgenden Erörterung keine andere, und nur die einzig wahre Absicht unterlegen, nämlich die: Unsere fehlerhaften Geschäfts- und Kunst-Einrichtungen kennen zu lernen, um sie künftig beseitigen zu helfen.

Man wolle diesen ersten Versuch der Art vom practischen Gesichtspunkt aus, als wohlgemeinte Anregung, als Vorschlag beurtheilen, der die Vorstände der Oper aufmerksam machen, und zur Prüfung anregen soll. Mir ist es nur um das Beste der Sache zu thun; ein vieljähriges Kunststreben und das der Kunst gebrachte Opfer — wie es den Zeitgenossen offen vorliegt — dürften es wohl erweisen.

Soll ein deutsches Operntheater im Allgemeinen, als Kunstinstitut ersten Ranges die Anforderungen

a. gerechter Kritik,
b. ächter Künstler und Kunstkenner,
c. des gebildeten Publicums befriedigen! — Soll es
d. die Kunst-Bildung und Erziehung fördern,
e. den guten Geschmack verbreiten, fortpflanzen; soll es
f. unpartheiisch unter Nationalem und Fremdem nur das Beste

geben, so dürfte die Bahn, welche wir seit den letzten zwei Decennien wandelten, nicht die rechte sein.

Das deutsche Repertoire von 1826 bis heute bezeugt, daß es, wenn nicht quantitativ, doch qualitativ hinter dem der frühern Jahre zurückgeblieben ist.

Wir haben seit Beethovens und Webers Tod kaum einen bemerklichen Fortschritt gemacht! Die Amplificirung der Orchestration, die Steigerung der gewohnten drei Opern-Acte auf fünf, hatten nur die bösliche Folge, daß unsere Tenore, Soprane, und Baritone vom grazieusen Blumen-geschmückten Gesange abgewendet, und gezwungen worden sind, sich dem canto di forza und jener hiedurch postulirten Stimmübung in die Arme zu werfen, welche sie früher invalide macht, als ehemals. In der Kunst zu instrumentiren, zu moduliren, durch das Orchester allein dramatische Effecte zu erreichen, sind wir fortgeschritten, auch im dramatischen Ausdruck nicht eben zurückgegangen; aber die

Quelle der Melodie floß uns sparsamer, mit ihr verfielen der belcanto, die opera di mezzo carattere und die buffa; die Erfindung des Motives, ehemals das erste Erforderniß eines abgeschlossenen Musikstückes, kann durch prachtvolle Instrumentirung und pikante Rhytmen nicht ersetzt werden, und selbst in diesen Rhytmen haben Frankreich und Italien (Auber, Halevy, Donizetti, Verdi), in jüngster Zeit Auffallenderes geleistet als wir, — ich will nicht sagen Werthvolleres, weil dieser Begriff sehr relativ ist.

I. Zuviel Kritik, zu wenig Talent.

Wir haben jetzt der originellen, wirklich producirenden Tondichter von Bedeutung weniger aufzuweisen als sonst, dagegen der kritischen und technisch-musicalischen Talente viel mehre! Die ältern gesangreichen Talente sind stumpf oder unwirsch geworden; sie haben das Ihrige gethan, wollen sich keiner chance mehr aussetzen und ruhen aus oder haben sich von der Oper abgewendet zum Oratorium, zum Lied, wo sie dem lauten Urtheile der Masse nicht so sehr ausgesetzt sind. Sie — vor Nahrungssorgen gedeckt — finden keine Veranlassung und Ermunterung, ihrem kleinen Provinzpublicum, oder partheiischer nergelnder Kritik gegenüber, ihre Kräfte für die Gefahr der Oper aufzubieten, welche in den Büreaux der Theater so wenig Aufmerksamkeit und so viel Fahrlässigkeit findet, welche so wenige gute Sänger aufweis't. Unser bestes deutschgeborenes Operntalent ging nach Frankreich, weil es dort größere Kunstmittel und splendide Ausführung fand, die dessen (allerdings großen) Anforderungen an ein rechtes Operninstitut entsprachen. — Warum hätte es nicht in Wien oder Berlin bleiben sollen, wenn ihm in der Heimath dasselbe geworden wäre, wie in Paris?

II. Mißachtung der Oper.

Wir lassen es ruhig gelten, daß Schriftsteller, besonders dramatische — die Oper, diese ebenbürtige Schwester des Drama, ein unnatürliches After-Kunstproduct nennen, und die Auswüchse, die Narretheidungen der Oper, mit dem Urbegriff selbst verwechseln.

Addison verglich schon vor 70 Jahren in seiner Zeitschrift „the world" die Oper mit einem Eselshuf; Gottsched bewies mit gelehrten Gründen, die Oper sei der Gipfel menschlichen Aberwitzes, und nur ein Toller könne Geschmack daran finden; Müllner nennt sie ein „Rührei

von Kunst und Unsinn"; **Klingemann** tractirt sie als „geputzte Schöne, so gemeine als allgemeine"; so lesen wir weiter bis zur Sturm- und Drangperiode neu gebackener Dramaturgen herab, und heute noch beten es Hunderte gedankenlos nach, was sie von Andern hörten und lasen.

Solche Urtheile verwirren die Begriffe, stecken an, entmuthigen den Kunstjünger, zernichten die Achtung gegen ein Kunstproduct, das ich auf die oberste Stufe menschlichen Geistes- und Herzens-Ergusses stellen muß, weil die Oper, wie sie sein soll, Alles bietet, was das Beste lyrische Drama bietet, und überdies den verstärkten Ausdruck der Vielheit handelnder Personen durch Chor und Ensembles zuläßt, also Großes vor dem Drama voraus hat; weil sie stummes Spiel unterstützt und versinnlichet, das Gefühl erhöht, die Empfindung verstärkt, der Sprache zu Hülfe kommt, der Idee Worte giebt, welches dem recitirenden Drama unmöglich ist. Die Oper ist allerdings eben so oft auf Irrwegen gewandelt, wie das Drama; aber wer mögte denn lucus von non lucendo ableiten? wer wollte das Drama verdammen, weil einst Müllner, Werner, Houwald, Grillparzer die Handlung ihrer Tragödien auf die antike Schicksalstheorie basirten, weil einige, — von der heutigen Presse vergötzte Helden der neuesten Dramen zerrissene, skeptische, zerfahrene Weltschmerzler ohne Characterbestimmtheit sind? Wer kann die Oper verdammen, weil sie Rossini zum Tummelplatz virtuoser Kehlfertigkeit herabgezogen hat, um eine gute Speculation auszuführen?

Es war wohl nur Mißgunst gegen den üppig aufwachsenden, mit dem recitirenden Drama concurrirenden Kunstzweig, die den Literaten so harte Urtheile gegen die Oper (an sich) in die Feder dictirte! Setze man sie endlich in ihre wohlerworbenen Rechte ein, damit die unerfahrenen Sänger von der Größe ihrer Aufgabe durchdrungen, alle Kräfte an einen Beruf setzen, dessen obere Bildungsstufen so schwer und mühsam zu erklimmen sind.

III. Zersplitterung der Kräfte.

Wir sehen es ruhig an, wie sich die großen deutschen Kunstkräfte ins Einzelne zersplittern, damit sich irgend ein Städtchen mit einem großen Namen schmücken, einen berühmten Mann aufweisen kann, um ihn todt vegetiren zu lassen! anstatt an Concentrirung derselben zu denken, um sich durch einen Kunstphalanx in Wien oder Berlin zu erstarken.

IV. Kapellmeister-Componisten.

Wir laboriren noch immer an dem großen Uebelstande, daß unsere besten Opern-Componisten zugleich Opern-Vorstände, und Orchester-Dirigenten sind, durch welches Officium ihre Muse beschränkt, ihr Schaffungstrieb erschlafft wird; wodurch ihre — Unpartheilichkeit bei der Wahl und Aufführung der Opern-Novitäten schwer geprüft, oft arg in die Klemme geräth. Wir machen Componisten zu Opern-Vorständen, als wenn es sich von selbst verstände, daß sie auch zugleich alle Eigenschaften eines ächten Regisseurs und Ochesterdirectors besäßen, daß sie sich mit dramatisch-musicalischer Bildung angehender Sänger, mit richtiger, redlicher Einübung des Scenen-, Solo- und Chor-Ensembles befaßten!

Deutsche Componisten gehören niemals, — oder nur in dem seltensten Ausnahmsfalle jenem Eklectizism an, welcher auch andere, als die aus absoluter strenger Kunstanschauung geschöpften Kunstansichten gelten läßt und als gut erkennt. Von scholastischen Formen vollgestopft, oft gründlich fachgelehrt, umgeben von wirklich großartiger deutscher Instrumentalmusik, gewöhnt an deutsche Form, und Factur des Satzes, sind deutsche Componisten-Kapellmeister selten encyclopädisch gebildete Cosmopoliten, und es ist ihnen fast unmöglich sich einer gewissen kleinlichen Engherzigkeit zu entäußern, um über die Werke einer andern Schule unpartheiisch gerecht zu urtheilen, wenn ich auch bei allen die strengste Redlichkeit voraussetzen will!

Wer aber deutscher Opernvorstand sein will, der muß neidlos, ohne das geringste Vorurtheil, ohne Pedanterie, alle Schulen, alle Gattungen die gut sind, gelten lassen, mit Liebe und geschickter Vorsicht behandeln, den Geist des fremden Werkes studiren und mittheilen, muß sich durch Sprachen-, Gesang-, Geschichts- und Weltkenntniß jene Politur angeeignet haben, die allein tüchtig macht zum arbiträren Unterricht der Sänger auf Zimmer- und Theaterproben, muß endlich den unermüdlichsten Fleiß an den Tag legen, für das Opern-Ensemble, oben und unten, für richtige consequente Ausführung der Intentionen von allen Dichtern und Tonsetzern, — heißen sie nun Gluck und Mozart, — oder Rossini, Adam und Verdi!

Man kann ein vortrefflicher Tondichter und Operncomponist sein, und die Welt mit gerechtem Enthusiasmus erfüllen, aber dabei wenig oder nichts von der gerechten Einübung, Orchesterdirection, nichts von Gesangsvortrag, dramatischer Darstellung wissen, und diese zu lehren verstehen. Beethoven war in Gesangssachen sehr unbehülflich, er setzte in „Fidelio" geradezu Unsingbares, ebenfalls in seiner Gesangssimphonie.

Er mußte seine Simphonien und seine Oper dem tüchtigen Umlauf, Abbé Stadler sein Oratorium dem Hofrath von Mosel anvertrauen, weil sie selbst die Ausführung nicht verstanden. Ich kenne Operncomponisten, welche ihre Werke selbst dirigirten und erleben mußten, daß sie erst dann allgemeine Anerkennung fanden, als sie von anderen wirklichen ächten Kapellmeistern dirigirt und neu eingeübt waren! — Haben wir doch das Beispiel, daß große Componisten nicht einmal im Stande waren, das richtige tempo für ihr vortrefflich erfundenes Musikstück zu finden, weil sie in ihrer propria causa befangen waren! und so — wie kein kranker, wenn auch ganz geistesgesunder Arzt, seine Wissenschaft auf sich selbst ausübt, sondern sich von einem andern Collegen behandeln läßt, so kann nur in dem Ausnahmsfalle ein Componist zugleich Kapellmeister oder Orchesterdirigent für alle Opern sein, wenn er nebstbei die speciellen Kenntnisse, die erforderliche Ruhe, Geschicklichkeit und Routine eines Orchesterdirectors, Regisseurs und Geschäftmannes besitzt. Gneisenau erfand die Plane zu den großen Kanonenconzerten, Blücher dirigirte sie! Napoleon verstand Beides, wie der Erzherzog Carl! Wie selten aber vereinigen sich in einem Manne die Erfindung und die Ausführung? — und doch laboriren wir in Deutschland — aber auch nur in Deutschland, (weder in Frankreich noch Italien), an diesem Uebelstande, daß Componisten zugleich Operndirectoren und Regisseure sind, deren Eigenschaften und specielles Wissen sie nicht im gehörigen Maße besitzen.

Es muß ein hochbegabter Geist sein, der fähig ist, sich zum Eklecticism aufzuschwingen! Darf ich, (meiner Ansicht nach) einen solchen nennen, so ist es Meyerbeer! Er ist durch die strengste Schule gegangen, hat nach und nach alle Gattungen in sich aufgenommen und adoptirt, endlich sich selbst gefunden in seinem subjectiven Reactionsprozesse, und eben dadurch eine neue Originalität im Musikstyle geschaffen, die wohl nicht mehr wegzudisputiren ist. Von Ihm, sofern er auch unpartheiisch waltet, ist zu behaupten, daß er alle artistischen Eigenschaften eines Operndirectors in sich vereine, vielleicht mit Ausschluß des Mechanischen im Bühnenwesen, und im Dirigiren selbst, da diese vorzugsweise Routine bedingen. (Es wird auch viele andere geben, aber ich muß gestehen, daß ich sie nicht kenne!)

Diese fehlerhafte Einrichtung im deutschen Opernwesen verdanken wir dem Umstande, daß der Componist-Kapellmeister an einem deutschen Theater meistens der Einzige ist, der gründlich musicalische Bildung hat, und dem unmusicalischen Theater-Director am nächsten stehend, von ihm über Dinge zu Rathe gezogen wird, die weit außer dem Bereiche eines

Componisten liegen! — Einem solchen Fach-Musiker und Orchesterdirigenten, in der Didactik der verschiedenen Zweige des Contrapunctes und Instrumentirung fest gesattelt, fällt nun anheim:

a. Die Annahme oder Ablehnung einer neuen Oper.

b. Die Besetzung der Gesangspartien.

c. Das Engagement, oder Nicht-Engagement eines zur Probe gastirenden Sängers.

d. Einübung, Gesangsvortrag und tempi in den Zimmerproben mit den Sängern.

e. Einübung und tempi, dramatisches Leben, Schatten und Licht in den 3 hergebrachten Theaterproben mit dem Orchester, nach vorhergehender Correcturprobe.

f. Endlich das Schicksal der Opern-Novität am ersten Productions-Abend.

Ihm, dem beständigen Rathgeber des Directors oder Intendanten, kann ein gefälliger Hofmann, ein Mann, der vor allem gern in Ruhe und Friede lebt, nicht leicht wiedersprechen, denn es giebt tausenderlei Fälle, die den Director in die Hände des Kapellmeister-Componisten liefern, und woraus er sich, ohne ihn selbst, nicht wieder herauswickeln kann; ich will nur vorläufig auf jenes intime Zunft-Verhältniß hindeuten, das heutigen Tages noch unter allen Orchester-Musikern besteht, und eine eigene Macht im Theaterstaate bildet, weil Einer für Alle, und Alle für Einen stehen; sind diese auch noch mit Chor- und Sängerpersonalitäten veronkelt, verschwägert, verschwistert, oder gar verheirathet, so wächst die Infallibilität des Orchester-Vorstandes in gleichem Verhältniß, wie die des Directors sinkt; es sei denn, daß der Director eines Opern-Institutes selbst ein ganzer Musiker ist.

Kann man sich wohl denken, und kann man es stricte verlangen, daß ein guter Componist, der zugleich Opernchef des Theaters ist, für eine fremde Oper gleiche Aufmerksamkeit, Liebe und Fleiß verwende, wie für die eigne? Setze man den möglichen Fall: er componire eben mit allem Kunst-Enthusiasm eine neue Oper, die in sechs Monaten zur Aufführung bestimmt sei, nebstbei müsse er allwöchentlich dreimal fremde Opern anhören, dirigiren, und einüben. Plötzlich wird ihm der Befehl von der Intendanz: „er soll die neue italienische Oper, die eben in Paris und Wien so entsetzliches Furore mache, z. B. Montecchi und Capeleti *) sogleich vornehmen, besetzen und einstudiren, „der allerhöchste Hof wünsche sie in kürzester Zeit zu hören!"

*) Ich nahm geflissentlich diese Oper als Beispiel, weil ein specieller Vorgang dieser Art wirklich bekannt ist.

Der Componist und Opernchef liest das Buch und die Partitur; er findet in derselben neue Effecte, einen Ueberfluß von zärtlichen Motiven, von anregenden Rhytmen, ganz darauf berechnet, der unwissenden Masse das Blut in den Kopf zu jagen; er findet — nach seinen Kunstbegriffen und Kenntnissen die Structur der Bellinischen Oper zwar seicht und leicht, ohne harmonische Tiefe, ohne Energie und kraftvolle Modulationen; er findet aber auch leicht heraus, diese Oper müsse bei guter Besetzung und Aufführung Furore machen, denn sie verlange keine schwierige Einübung. Kann man nun wohl von ihm so viel kalte Entsagung und Entäußerung aller Selbstliebe verlangen, daß er das fremde Componisten-Verdienst gerecht und unpartheiisch würdige? — darf man ihm so viel Eifer, Strenge und Fleiß beim Einstudiren dieser italienischen Oper zutrauen, wie bei der eigenen, damit diese fremde gerade vor Aufführung seiner eigenen Furore mache? — Das ist ein fast übermenschliches Begehren, und kann den redlichsten Mann in Versuchung führen, durch Besetzung, Einübung und Aufführung, durch laute Urtheile in Gesprächen mit Kennern, Sängern und Musikern, dem gefürchteten Furore einige Sordinen aufzusetzen! Es giebt natürlich Ausnahmen, die voll hoher Tugend und kalter Entsagung die linke Backe hinreichen, nachdem die rechte eben maltraitirt worden ist, aber solche Ausnahmen dürften doch nicht ganz in der Regel sein, und ich habe schon wieder nicht die Ehre, sie zu kennen.

Frankreich und Italien wissen von diesem Uebelstand nichts; ihre chefs d'orchestre, ihre maestri di clavicembalo sind nicht zugleich Opern-Componisten, dafür aber verstehen sie ihr specielles Fach des Dirigirens und Einübens vollkommen, und haben keine Ursache partheiisch zu sein, eben weil Alles durch ihre Hände geht, und sie nirgends betheiligt sind; auch mehre deutsche Privattheater kennen diesen Uebelstand nicht, deshalb findet man auch an solchen das beste und fleißigste Opernrepertoire, deshalb fallen an diesen weniger fremde Opern durch, als an Hoftheatern, mit ihren Kapellmeister-Componisten.

V. Unterrichts-Mangel.

Wir suchen Opernsängerinnen und Sänger noch immer an kleinen Bühnen, bei reisenden Truppen, oder im Chorpersonale, namentlich an östreichischen Provinzbühnen, wo allerdings Stimmen, aber selten dramatisch ausgebildete Talente gefunden werden. Wir müssen sie dort und da suchen, weil wir keine deutsche Opernschule haben, der wir sie entnehmen könnten. Wir überlassen diese Stimmen dem Zufall, dem

Eigenwillen oder Gutdünken, der eignen Geisteskraft oder Schwäche, und (welcher Stimme das Glück wohl will) — einem fleißigen Regisseur! Bis zum Bellini, Donizetti gelangt ein solcher costümirter Gesangs-Dilettant nicht unschwer, auch noch bis zu Kreutzers „Nachtlager"! — Da bleibt er meistens stehen. Die Aufgaben im Don Juan, Figaros Hochzeit, Faust, Robert, Rienzi, Huguenotten ꝛc. oder gar in der französischen Conversationsoper, welche geistige Vorbildung erfordern, bleiben ihm unbekannte Größen, weil wir keine Opernschule haben. Ausnahmen sind so selten, wie weiße Raben, oder vielmehr wie ächte dramatische Sänger in Deutschland.

Dramatische Auffassung, Characterfärbung, Exposition, Gesammtdarstellung, Creirung einer Rolle bleiben unter solchen Bedingungen ewig Dilettantenwerk in unserer Oper, weil wir keine echte Schule haben, welche scenisch und doch schön singen lehrt. Hätte der Deutsche das angeborne Geschick und Darstellungstalent des Franzosen, würden wir eine dramatische Schule eher entbehren können! Dafür existirt sie zu großer Ironie wohl in Paris; aber nicht in Wien, nicht in Berlin, noch anderswo in Deutschland.

VI. Regisseur-Mangel.

Wir haben noch immer Opern-Regisseure, die weder den Namen eines directeur de la scène (wie Solomé, Duponchel, Palianti) verdienen, noch die Bedingungen erfüllen, die man an den artistischen Director der Oper macht, denn ein solcher ist der wahre Regisseur, weil er die Verantwortung für die ganze Operndarstellung, (mit Ausnahme der Orchesterbegleitung und Overtura-Ausführung) — auf sich nehmen muß, und auf sich trägt. Wir in Deutschland haben eigentlich nur Arrangeurs und Opern-Inspicienten, deren Thätigkeit sich auf das Mechanische der Scene beschränkt, wenn die Sänger aus den Zimmerproben auf die Bühne kommen, welche Decorationen, Costüme, Requisiten, das Kommen und Gehen, Stellungen und Bewegung der Statisten bestimmen; aber keinen künstlerischen Einfluß auf die Gesangs- und Darstellungsweise des Einzelnen und des Ensemble, kurz, auf das Schicksal des Werkes selbst ausüben. — Wir haben keine oder nur selten Regisseure, welche

a. den Geist und Gang des Ganzen so studiren und sich aneignen, daß sie die Abwesenheit des Dichters und Componisten supliiren können,

b. welche Buch und Partitur vollkommen beurtheilen und Bühnen-gemäß, oder nach den Individualitäten der gegebenen Künstler einrichten können,
c. welche die Tradition der ältern Opern vollkommen inne haben, um sie den jüngern Talenten zu eigen zu machen,
d. welche die Eigenthümlichkeit des italienischen, französischen, deutschen Gesang-Styls, und deren Vortragsweisen klar zu machen und zu lehren verstehen;
e. welche Geschmack und Erfindungskraft besitzen, (falls sie das Buch im Stiche läßt) um aus Eigenem zu substituiren;
f. welche die mangelnde Opernschule zum kleinsten Theil zu ersetzen im Stande sind, um Anfänger oder Ungeübte in kleineren Rollen harmonisch in das Ganze einzureihen,
g. welche endlich Ansehen genug besitzen, durch ihre zurückgelegten academischen Vorstudien, Reisen, Kenntnisse, Tact, Sicherheit und Kunstfeuer, allen Betheiligten Wärme und Vertrauen einzuflößen; Allen sage ich, den Künstlern wie den Eleven, dem Orchester wie dem Chor, den Tänzern wie den Comparsen, dem Decorateur wie dem Theatermeister!

Meistentheils haben jene Herren, die alles in Ruhe und Friede abmachen, das gegebene Buch schlecht und recht, nach vorgeschriebenen Bemerkungen, oder nach auswärts angefertigten mises en scène, oder nach Anschauung der Oper an fremden Orten, ausführen, hübsch costümirte Aufzüge arrangiren, die Kleinen strenge beaufsichtigen, die Großen durchschlüpfen lassen, und allenfalls einige Hilfsbücher besitzen — das Renomée eines guten Collegen und Regisseurs.

Wir haben aber keine eigentliche Opern-Regie, weil sie von den Directionen als untergeordnetes Nebengeschäft irgend eines emiritirten Sängers oder musicalischen Schauspielers angesehen und behandelt, auch wohl zu gering honorirt wird, um bedeutende Männer für so Bedeutendes zu gewinnen; weil sich die Kapellmeister-Componisten, (hier und da auch die Mißtrauen-säenden Büreauleute) der Bühne und eines großen Regietheiles bemächtigen, und die Männer vom Fache verdrängt haben. (Waren nicht im recitirenden Drama einst Lemm, Devrient, Beschort, Wolf, Julius, Werdy, Pauly, Ed. Devrient, Regisseure, die warmes Leben in die Darstellung übertrugen, und sind sie nicht entfernt worden, um aus der Kunst ein kaltes Uhrwerk zu formen, das mit dem absoluten Büreauschlüssel aufgezogen werden kann?)

Aus der Oper sind sie meines Wissens weniger verdrängt worden, aus dem einfachen Grunde, weil sie seltener existirten, — und gleich-

wohl sind sie der Oper noch unentbehrlicher als dem recitirenden Drama, und dennoch weiß gar manches Theater nicht einmal, daß solche Regie unentbehrlich sei, da wir keine Opernschule haben.

Wir wissen alle; — ein Mitglied der Oper, ein Sänger ist heut zu Tage jeder, der eine kräftige, umfangreiche, wohlklingende Stimme hat, fehlen ihm auch fast alle Bedingnisse und die Vorbildung zur dramatischen Gesangkunst und Darstellung auf der Scene; bringt also ein Solcher nichts auf die Scene mit, als den in den Zimmerproben oft ganz mechanisch, ohne Verständniß des Totale auswendig gelernten Part, dann hat wahrlich der Opern-Regisseur Arbeit vollauf! — Ach! und wie Wenige bringen — aus Unkenntniß oder Eigensinn mehr mit, als einen Kopf voll Noten! —

Ein ächter Opern-Regisseur muß sein:

a. Ein dramatisch-musicalisch gebildeter Künstler von Ansehen und Renommée, der seine Universitätsstudien mit Erfolg zurückgelegt hat. Die Hilfslexica werden ihn oft im Stiche lassen, wenn er nicht s. g. classische Bildung besitzt.

b. Ein wirklicher Gesangslehrer, (wenn nicht extra ein solcher vorhanden ist,) der nicht nur besonders den Stimmansatz und Haushalt, das Recitativ, den dramatischen Vortrag zu beurtheilen, und selbst vorzutragen, zu zeigen, sondern auch einen gewandten Vers zu machen versteht, um der so oft mangelhaften Uebersetzung abzuhelfen.

c. Er muß die Texte, besonders von den aus dem Französischen und Italienischen übersetzten Opern vor Anfang der Zimmerproben, mundrecht machen, und zurecht feilen, um dadurch den ursprünglichen Intentionen des französischen oder italienischen Tonsetzers zu entsprechen. Sein Officium muß also mit den ersten Zimmerproben beginnen, damit nicht Irriges eingelernt, und das Studium überwacht werde.

d. Er muß daher der französischen und italienischen Sprache vollkommen mächtig sein, und überdies denjenigen, welche es bedürfen, den Text vordeclamiren, bevor er gesungen wird; — noch besser — ihn vordeclamiren lassen, damit der Sänger selbst fühlt, wohin der Accent gehört.

e. Er muß das jugendliche Talent, wenigstens für den einzelnen

Fall so bilden und anleiten, daß es vollkommen in das ganze Räderwerk und zu den bereits gebildeten ersten Künstlern paßt; eben so muß er den Chor und das zur Handlung mitwirkende Balletpersonale unterrichten, um Ensemblewirkung zu erzielen.

f. Er muß die Geschichte — vorzüglich chronologisch — inne haben, eben so die Mythe, ohne welche gründliche Costümekenntniß unmöglich ist; deshalb, und zum Verständniß mit dem Decorateur ist ihm die Zeichenkunst fast unentbehrlich, wie sie denn auch zur Planzeichnung des arrangements für die Massen erforderlich ist.

g. Er muß die mechanische Einrichtung des gegeben Theaters auf, über und unter der Scene genau kennen, damit der Theatermeister und dessen Hilfspersonale seine Ueberlegenheit fühlen.

h. Er muß das Ensemble mit dem Chorregenten und Inspicienten hinter der Scene während der Vorstellung leiten, nachdem es bei den Proben vollkommen einstudirt ist; er darf niemals und nirgends fehlen, weil bei der ersten wie bei der 50sten Vorstellung das Leben der wirklichen Darstellung nur von ihm ausgeht, und immer neu angefacht werden muß; denn nur zu leicht erschlaffen die täglich beschäftigten Individuen des Unterpersonales auf der Scene.

i. Er muß endlich — und das ist die Hauptsache — Alle so belehren, die Fehler und Mängel so vermeiden, das rechte Feuer also mittheilen können, daß jeder glaubt, er habe selbst das Rechte gefunden; das Dociren im imperativen oder Predigertone und das viele Regieren ist Jedem ein Greuel selbst außer der Bühne, um wie viel mehr auf derselben, wo sich die Eitelkeit und Einbildung um so ausgebildeter zeigen, je unwissender und mangelhafter das Individuum ist. Findet man diese Eigenschaften nicht in einer Person, so zertheile man das Geschäft; denn fehlen dürfen diese Directionsqualitäten eines artistischen Opernleiters heut zu Tage an keiner guten Opernbühne mehr; doch geht die Leitung nicht von einem Puncte aus, wird Zank und Streit entstehen und keine Einheit der Schöpfung möglich sein.

Ein Beweis, daß ächte Regisseure überhaupt fehlen, dürfte der sein, daß man auf das Palliativ der „Dramaturgen" verfallen ist, die denn mit ihrer Universitätsbildung, ihren Geschichts- und Sprachkenntnissen ihrer Versekunst, und ihrem Urtheil aushelfen müssen; — daß

auch die Kapellmeister an vielen Theatern auf das scenische Element einwirken müssen, daß endlich bei Proben Jeder seine Weisheit zu Markte trägt, der etwas von der Sache zu verstehen glaubt; daß jetzt schon die Opern-Componisten herum reisen, und ihr Werk selbst einstudiren, um es nicht von den Regisseuren und Orchesterchefs verderben zu lassen. Diese Dramaturgen corrigiren wohl auf den Proben, sie urtheilen und tadeln, sie mißbilligen den Vortrag, die Stimmen, die Stellungen; sie meinen „hier müßte sich ein Tableau gut machen," jene Phrase müßte kräftiger oder dramatischer vorgetragen werden," „bei dieser Scene müßte der Chor links stehen, so und so agiren" u. d. gl. — aber sie unterrichten selten oder niemals practisch; sie stellen das Tableau nicht selbst, sie singen die Phrase dem Sänger nicht selbst vor; sie verstehen noch weniger den Dialog vorzusprechen, sie wissen selbst nichts Besseres, als das Getadelte in praxi unterzustellen, und wenn sie es wüßten, gelten ihnen zumeist ihre schwer erkämpften Posten, die Convenienz, die Höflichkeit, Ruhe und Friede mehr, als die gute Sache, denn mit den Collegen will es keiner verderben. Sie sind zumeist froh, wenn die Probe zu Ende ist, und überlassen die Nachhilfe, den Unterricht, und die böse Nachrede dem armen Regisseur. Der Düpirte, der Verlassene und heimlich Belächelte ist dann der Theater-Vorstand, der Geschmähte ist der Regisseur, und bestimmt ruinirt ist der Erfolg des ersten Abends. Fällt die Oper durch, so sagt man: „diese Oper ist schwach, oder schlecht" — und man nimmt eine Andere aus dem Archiv! —

Dramaturgen werden auf das musicalische Element, auf der Scene (wohl auch auf das Dramatische) nur dann günstig wirken können, wenn sie zugleich Musiker und Sänger, überhaupt practisch ausübende Künstler gewesen sind. Der Opernelebe muß sich sonst selbst sagen, und wird von Andern wiederholen hören:

„Wie kann mich der gelehrte Mann etwas lehren, was er selbst „nicht kann, nicht vor dem critisirenden Parterre bewährt hat? Er „solls mir vorerst vorsingen und zeigen, dann will ich es nachmachen, „und dieser Nachahmung mit der Zeit inneres Leben zu geben suchen! „— Seine Exposition des Characters, der Situation scheint mir ganz „richtig, aber aus dem vielen klugen Reden lerne ich nicht viel, das „bildet von Außen — hinein, nicht von Innen — heraus! Mein „Singemeister hat mir a gesagt, der Kapellmeister sagt b, die Primadonna meint c sei noch besser, und nun widerspricht der Dramaturg „allen diesen Ansichten, und will durchaus d haben! Jetzt werde ich völlig „confus, und weiß gar nicht mehr, was ich soll!"

Dasselbe gilt von den Kapellmeister-Regisseuren; auch Sie können auf das dramatische Element nur eine negative Macht ausüben, denn der Hauptzweck der wahren Regie bleibt immer: „Das künstlerische Vorbild, das bessere Wissen und Können," (wie es auch Ed. Devrient in seinem Entwurf der Theaterschule sehr richtig ausgesprochen hat) — weil zunächst:

Das Nachahmungs-Vermögen die eigentliche Grundlage aller Schauspiel- und Gesangskunst ist.

Hat der Dramaturg und Kapellmeister das „bessere Wissen und Können" um es zu zeigen, — dann sind sie zugleich Regisseure, dann können sie auch erziehen, bilden, nicht blos exponiren und corrigiren. Ich sage dies in voller Ueberzeugung, und jeder wahre Künstler wird mir beipflichten, denn jede Kunst bedarf des Technischen, des Handwerks zur Erreichung ihrer Gebilde, und dieses kann nur vom wirklichen Maler, vom wirklichen Geigenvirtuosen, Gesangskünstler, Schauspieler, Bildhauer gelehrt werden, und darum fängt der Architekt sogar mit der Mauerkelle an. Hat aber der „Dramaturg" das „bessere Können" nicht, dann ist er höchstens „Theaterpoet," „Beamteter," „Geschäftsmann," oder der sogenannte „faule Knecht" der Regie, damit sich diese in ihrer Unwissenheit bei ihm Raths erholen kann; — aber nimmer das was der Sergent seiner Compagnie ist, der Regisseur dem Theater sein muß —: Die gute und weise Mutter der Künstlerfamilie.

Jetzt (Anno 1849) hat die Erfahrung gelehrt, daß die ganze Dramaturgenherrschaft, das ganze Geschrei nichts als ein Journalgeschwätz, eine Bettellei um eine fixe Anstellung war; jetzt wenden sich die nämlichen Literaten an die Politik, und helfen den Ministern regieren, oder wiegeln die Köpfe des Arbeiters auf, um durch die rohe Masse ein Aemtchen zu erhaschen; und wenn es mit rechten Dingen zugeht, werden sie sich auch in der Politik blamiren.

Ich habe diese Sache etwas ausführlicher besprochen, weil die ganze Last der Verantwortlichkeit einer hier verunglückten, anderwärts beifällig dargestellten Oper, — die nicht durch das rein musicalische Element gehalten werden kann, lediglich dem Opern-Regisseur in Rechnung gebracht werden muß. Alle Werke, die auf scharfer Characteristik, eigenthümlicher Vortragsweise, genauer musicalischer Nüancirung, dramatischen Feinheiten und Effecten, auf lebendigem präcisen Zusammenwirken ꝛc. beruhen, können nur durch eine geschickte Regie gehalten werden, weil in solchen Opern dem Virtuosenthum des Sängers kein Wirkungskreis gegeben ist, wie in den italienischen!

Ich weiß nach unwiderlegbaren Thatsachen, daß mehre gute französische Opern, welche an einem Theater gänzlich mißglückten, — nach einigen Jahren wieder aufgenommen, neu — mit anderem Texte einstudirt wurden, und daß dieselben Opern durch die richtige fleißige Behandlungsweise des Regisseurs zu voller Geltung gebracht, an demselben Theater zu Lieblingsopern erhoben worden sind. Ich behaupte nämlich, daß eine Oper (auch ein Schauspiel), welche an einer Bühne entschieden gefallen hat, — an jeder andern Bühne unter gleichen Verhältnissen und mit ähnlichen Mitteln eben so gefallen muß; (nur politische und particuläre Antipathien nehme ich aus!) und ich kann, die herkömmlichen Sängerqualitäten der bessern deutschen Theater vorausgesetzt, — nur die Opern-Regie anklagen, wenn ein solches Werk, (besonders eine französische oder italienische Conversationsoper) durchfällt. Und doch kenne ich so manches Institut ersten Ranges mit vortrefflichen Mitteln, dem besten Willen des Vorstandes, wo regelmäßig solche Opern mißglücken, und das Publicum selbst antipathisch gegen dieselben eingenommen worden ist, wo man sich sogar rühmt, daß solche Opern durchgefallen sind!! (Mancher Zeitgenosse, welcher dies lies't, wird wissen was ich meine, und jeden Irrthum gerne eingestehend, bitte ich der Wahrheit des Gesagten immerhin freimüthig zu widersprechen, um die Beweise darlegen zu dürfen; bis dahin verbietet Discretion mehr zu sagen, als die Opern zu nennen, welche solches Schicksal hatten. Es waren „Rothkäppchen," „Marie," „die Braut," „der Zweikampf," „der schwarze Domino," „Don Pasquale" und „die Musketiere," u. m. a.

Die Folgen dieser Mangelhaftigkeit der Opernregie

wie ich sie verstehe, sind aber gar mannigfaltig unheilvoll.

Weil uns die Opernschule fehlt, und zum Theil auch die eigentlichen Regisseure fehlen, welche eine arbiträre practische Schule supliiren könnten und sollten; so mangeln uns auch in Deutschland die dramatischen Sängerinnen und Sänger gar so auffallend. Darum sind auch die talentvollsten Dichter und Tonsetzer Deutschlands so sehr beschränkt und verzagt, Bücher und Partituren erfinden zu müssen, welche das Publikum ansprechen; darum müssen sie Rollen und Parte schreiben, welche nur „gute Rollen," „dankbare Parthien" sind, und durch sich selbst gefallen! mögen Vortrag, Stimmen, Darstellung, Persönlichkeiten auch noch so nichtssagend und mittelmässig sein! Darum haben

französische und italienische Componisten leichteres Spiel als unsere deutschen!

Jene finden in Paris immer gewandte singende acteurs, diese (auf den Cartelltheatern wenigstens) Stimm-mächtige, fleißige, gefühls-warme Sänger, — und mehr brauchen sie nicht für ihre Libretti; sie arbeiten auf ein bestimmtes Ziel los, wir ins Blaue hinein; sie com-poniren und dichten für bestimmte Kunst-Individualitäten, wir für Hinz und Kunz, oder wer sonst engagirt ist. Woher soll denn einem Com-ponisten die Begeisterung — die unerläßliche — für und zu Melodien kommen, wenn er mit eigenen Ohren hört, wie schlecht die Instru-mente sind, für die er setzen soll, oder wenn er sie gar nicht kennt??

Seien wir gerecht gegen unsere Tonsetzer der Gegenwart!

Ich glaube nicht mit Unrecht aussprechen zu dürfen: Sie haben sich mehr auf das Instrumentale legen müssen, als auf das Melodieuse, weil sie wenigstens eines Effectes, den sie in der Hand haben — ge-wiß sein wollten, da sie die ächten Kunstsängerinnen und Sänger so sehr selten finden, um durch Melodie und Melismen Wirkung machen zu können. — Etwas Wahres ist gewiß an dieser Behauptung!

Wer es nun sei, der an einer Bühne dies schwierige, undankbare, und vielerforderliche Officium bekleide, ob der Kapellmeister, der Dra-maturg, der Director, oder der Namenhabende Regisseur, — jedenfalls muß er ein wirklich ausübender dramatischer Sänger und Schau-spieler gewesen sein, sonst geht ihm das „bessere Können“ ab, ohne welche das „bessere Wissen“ keine practischen Früchte bringen kann.

Die unter IV. und VI. aufgeführten Mißstände enthalten meiner Ansicht nach ein Grundübel, aus dem der sinkende Opernzustand Deutsch-lands in letzter Zeit herzuleiten ist! denn:

Keine Opernschule, keine Zöglinge!

Auch keine, die Schule supliirenden Regisseure, folglich

Mangel an guten dramatischen Sängern, folglich durch indirecte Wechselwirkung:

Mangel an guten Tondichtungen!

Die Zeit der Reform aber, in der Alles um uns her so riesen-mäßige, geistige und mechanische Fortschritte macht, erfordert auch energischere Kunstbemühung um höhere Kunstbildung, und die Fortpflanzung in das Volk zu erstreben; und höhere Volksbildung durch Musik ist gewiß die edelste! Man klage nicht immer die eigentlichen Directions-Behörden der Theater an, wie es die Journalistik gewohnt ist. Die obersten Leiter haben — (besonders an Hoftheatern) meistentheils den besten Willen, ihren Hof, ihr Publicum zu befriedigen. Sie protegiren, nur leider oft ohne

die entsprechenden speciellen Kenntnisse, jedes Talent, jeden redlichen Künstler, wenigstens habe ich es so gefunden; sie sind froh, wenn sie an ihren Bühnen nur einen redlichen unpartheiischen Kunst-Mann finden, auf den sie sich verlassen können, der sie der Theaterplackerei enthebt. Aber ich fürchte, sie hatten Ursache, mißtrauisch zu werden; vorzüglich durch jene Angestellten, welche als geborne Feinde des organischen innern Lebens aller Wissenschaft und Kunst, vom wahren Kunstwesen nur oberflächliche Begriffe haben, und sich durch Liebedienerei, und Angeberei an eine salarirte Stellung anklammern. So bleibt der obersten Behörde fast nur mehr das Geschäft, einen Künstler, einen Beamteten durch den andern controliren zu lassen, damit sie sich wenigstens negativ festige, und sich vor Mißgriffen wahre!

Darum denken auch Hochgestellte manchmal noch so klein von der Bedeutung und Würde der Darstellungs-, Gesangs- und Tanzkunst! Die Künstler haben es freilich oft selbst verdorben!

VII. Die Preß-Lüge.

Wir geben uns noch immer einem kleinlichen egoistischen Lügenhandwerk, einer unbezwinglichen Eifersüchtelei gegen einander hin, und buhlen um das gedruckte Wort der Lobphrasenmacher,

„Um wenigstens den Schein zu erringen
„Da wir die That nicht vollbringen!"

Wir täuschen uns selbst, und lassen das Publicum täuschen, durch die Zeitungspresse! Wir zucken die Achsel über das Werk oder den Künstler ohne Adelsbrief aus Paris, London, Neapel, und knieen vor dem durch die Presse illustrirten Kunstgötzen; und doch hat die unscheinbare Jenny Lind aus dem kleinen kalten Stockholm einen Beleg geliefert, wie man dort poetischer singe als im heißen Neapel!

Ein anderes Beispiel könnte ich auch von einem mit seiner kleinen Partitur zweimal zurückgewiesenen unbekannten Componisten anführen, der mit derselben später so eclatantes verdientes Glück gemacht hat. Es war nicht sein Schade, daß er zurückgewiesen worden; er würde der Eifersüchtelei gewisser Städte unterlegen sein, hätte er dort begonnen.

Was in Frankreich und Italien völlig unmöglich ist, das machen wir in Deutschland möglich!

Eine neue Oper, die in einer italienischen Großstadt nicht gefällt, — nicht dem Geschmack, dem Styl, der Sitte entspricht, wird dort ohne Gnade ausgepfiffen! Eine neue Oper in Deutschland, von dem einheimischen Kapellmeister componirt, fällt niemals durch; ich wenigstens kenne kein solches Beispiel! Das Talentloseste wird applaudirt! Um nun auch andere Städte und Theatervorstände zu täuschen, nimmt man zur Presse seine Zuflucht, und verkündet den Triumph des ersten Abends! Die späteren Vorstellungen vor leerem Zuschauerraum, lau aufgenommen, verschweigt man. — Wozu solche Täuschungen? — Der Franzose, und noch mehr der Italiener ist im Theater durchaus wahr! er weiß noch, warum er das Theater besucht, nämlich um sich zu amüsiren. Findet er nicht, was er gesucht hat, so spricht er sein Veto aus. Der ärmste Bursche in Italien applaudirt nicht für ein Freibillet, gegen seine Ueberzeugung; er kennt keine „Rücksichten," selbst wenn der Name des Tonsetzers auf dem Theaterzettel zu lesen ist, selbst wenn er gestern noch Triumphe gefeiert hat. Eine Claque kennt man in Italien kaum! Der Franzose ist schon artiger; er will den Namen des Dichters und Componisten vor der Vorstellung nicht wissen, wenigstens nicht officiell wissen, damit er am ersten Abend der Vorstellung auch unpartheiisch, in casu quod sogar unartig sein darf. (Die von Theaterspeculanten organisirte Claque kann z. B. in der académie royale nur selten gegen das Publicum aufkommen!)

Der Deutsche dagegen setzt den Namen als captatio benevolentiae auf den Zettel, damit er sich des freien Urtheils begeben, und recht höflich sein darf. — Entäußerten wir uns dieser albernen Gewohnheit, wären wir in Kunstsachen wirklich wahr, ließen wir nur das Ohr, das Gefühl, das musicalische Gewissen urtheilen und richten, dann kämen endlich auch die Berufenen an die Reihe, und die durch Ort und Stellung Begünstigten müßten wirklichen Talenten Platz machen; gäben wir selbst der Presse nur dann die Ehre, wenn sie ehrenhaft und wahr ist, dann würden jene Kunstwerke, (?) welche bestellt werden wie ein Manufact — bald verschwinden, und vorzüglich nicht mehr componirt und aufgeführt werden, als gut ist.

Oben beregte Eifersüchtelei und unwahre Kritelei haben auch den Uebelstand geschaffen, daß jetzt das einmal entschieden durchgreifende gute Werk noch lange nicht den Berg der Hindernisse überstiegen hat, sondern durch alle Groß- und Kleinstädter Spitzruthen laufen, und von vorne anfangen muß zu reussiren; — denn eine Stadt trauet der andern nicht, und der Presse trauet fast Niemand mehr, der nicht zwischen den Zeilen zu lesen versteht. (Vielleicht wird sie jetzt eine Wahrheit, nachdem sie der Fesseln entlediget ist!)

VIII. Einigung über Honorar-Maximum.

Wir unterlassen es noch immer ein billiges ehrenhaftes Maximum der Künstler-Honorare und Gehalte für die Bühnen ersten Ranges in ganz Deutschland zu fixiren; wir sind gegen Geistesproductionen zu karg, gegen mechanische Kunstausübung zu verschwenderisch; wir überbieten uns, — Einer den Andern — durch Schmeichelei, Erniedrigung unser selbst, durch Vergeudung irdischer Güter an wirkliche oder eingebildete Kunstgrößen, anstatt die Kunst-Würde und Erhaltung nach allen Seiten auf ehrenvolle die Künstler sicher stellende Weise zu vertreten. Wir steigern hiedurch den Finanzetat der Theater, die Ansprüche des Publicums und der Gastkünstler auf schwindelnde Höhe, begünstigen das Virtuosenthum, welches wahre Kunst- und Gesammtdarstellung niemals gefördert hat, und erzeugen nur Blasirtheit des Zuhörers, Unzufriedenheit der Künstler, und wankende Theaterverhältnisse. Aber dies Uebel kommt von oben! Die Theater-Intendanten erster Classe haben es erfunden; sie sind es, die nichts aus der vollen Casse der kunstfördernden Fürsten hergaben, um junge Talente zu großen Talenten zu bilden; darum gingen sie auf Raubreisen, und kaperten und überzahlten fremde Talente, um sich zu Hause den Dank der hohen Herrschaften zu verdienen. Als ob es ein Verdienst wäre, mit Händen voll fürstlicher Münze die Conventionalstrafe zu zahlen, und den mit fremdem Schweiß gebildeten Zögling durch einen zwanzigjährigen Contract zu fesseln! Dadurch steigerten sie die Anmaßung und Forderungen bis in die Privattheater hinunter, und hinc illae lacrimae!

Man hat ein sogenanntes Cartell geschlossen gegen Contractbruch, warum sollte Aehnliches gegen Schwindelei nicht ausführbar sein, da doch nur wenige deutsche Bühnen gegen einander concurriren können?

IX. Vorurtheil gegen die Bühne.

Wir haben noch immer die Ansichten und Vorurtheile mancher Staatenlenker zu bekämpfen, welche die Bühne überhaupt, die Oper speciell oft nur als nothwendiges Uebel gelten lassen, als den mindest schädlichen Zeitvertreib, als Spielzeug für die fruges consummere nati, als Blitzableiter gegen Spiel- und Trunkhöllen, als antidotum gegen Langeweile', nicht als lebengebendes, geistbildendes, gefühlstärkendes Kunstproduct.

Ich muß solche Ansichten selbst bei Theaterintendanten und Hofbeamten voraussetzen, sonst wäre es ja nicht möglich, daß man sich heute noch derartige Institute durch Verpachtung an gewöhnliche

Geldspeculanten vom Halse schaffte, daß man 1849 noch keinerlei Gesetze, Institutionen, Unterrichtsanstalten und Exercitia für diesen Kunstzweig besitzt, wie wir sie doch für den Lehr- und Wehrstand, für den Kaufmann, Landmann, Förster und Handwerker haben, wie sie für die drei bildenden Kunstzweige bestehen. Also, — wäre es wirklich wahr? Denken Gebildete, Hochgestellte wirklich noch so klein von der dramatischen Kunst und uns selbst, daß sie es nicht der Mühe werth achten, uns auch hülfreich unter die Arme zu greifen?

Wollte man die Lebendigmachung der todten Idee, die Versinnlichung des Stoffes durch Farben, Töne, Worte, Formen, — (welcher täglich von 140 Millionen des cultivirten Europa und Amerika wenigstens 140 Tausend Menschen beiwohnen, um geistige Erholung und Bildung zu genießen) — wirklich für keine Kunst halten? — Lebt der Mensch wirklich nur „vom Brot allein" nicht auch vom „Wort des Herrn" das aus dem Munde des Gottes kommt, der uns Allen inne wohnt!

Hätten Mozart und Schiller wirklich nur Futter für Langeweile producirt, um sich kärglichen Lebensunterhalt zu erwerben, oder dachten sie auch ihre Geisteswerke durch die Darstellung versinnlichen, und dadurch erst beleben zu lassen, als sie dieselben schufen? Ist Rafael vielleicht darum weniger ein Künstler, weil sich auch Stubenanstreicher Maler nennen? Und soll etwa gerade die Menschen-Darstellungs-Kunst darum kein Kunstzweig sein, weil sie sich das Technische, das Handwerk zur Erreichung ihrer Gebilde dienstbar machen muß, wie es jede Kunst muß? —

Mir kam es nie in den Sinn bei den Tönen Paganini's an den Colophonium zu denken, mit dem er seinen Fidelbogen strich! — In der Sterbescene der Gisella dachte ich nicht an die mühsamen Exercitia jener kleinen Fanny, welche die Frau Elsler täglich von der Schönbrünner Linie bis an's Kärnthnerthor im Rückenkorbe trug, um ihr liebes Kind vor Winterfrost und Eis zu schützen! —

Der Scharfsinn des Dr. Hebenstreit war nicht im Stande zu erweisen, daß die Gesangs- und Darstellungskunst eine bloß mechanische Fertigkeit sei, und die Zeit kann nicht mehr ferne sein, wo jeder gebildete Theater-Vorstand einsehen muß, daß die Bühne mit ihrem lebendigen universellen Einfluß auf das Volk, durch Bildungsanstalten auf gleiches Niveau mit den geistigen Richtungen der Zeit gestellt werden müsse, denn „artes emollunt mores!" Um so mehr bedarf dieser die Oper, welche noch mehr vernachlässigt ist, als das recitirende Schauspiel, welcher der hochpoetische Theil des Dramatischen einst unfehlbar anheim

fallen wird, — wenn sich etwa der Ring nicht wieder schließt, und wir dahin zurückkehren, wovon die mittelalterlichen Mysterien ausgingen!

X. Noch einmal die Presse.

Wir haben noch — (mit Frankreich und Italien ꝛc.) einen Umstand gemein, — die Journal-Presse nämlich, welche die Bühne beurtheilt. Diese ist bislang im Allgemeinen nicht wahr, nicht unpartheiisch, nicht gründlich und ernst genug gewesen, um unseren Kunstzuständen wirklich zu nützen.

Ist die freie Presse überhaupt so lange eine Chimäre, bis diejenigen, welche sie handhaben, das absolut Gute und Wahre sagen können, und nur das Gute und Wahre sagen wollen, so findet diese Behauptung auch Anwendung auf unsere Kunst.

Wenn einst nur diejenigen schreiben, zu dem ganzen Volke sprechen dürfen, die den Gegenstand ganz erfassen, übersehen und verstehen, und mit aller moralischen Kraft bei gänzlicher Entäußerung des Egoismus, nur das Kunstbeste wollen, dann erst wird man ihnen glauben, dann erst können sie der Kunst nützen, — dann ist die Presse wirklich frei! nicht allein durch Abstreifung der Censurfesseln.

Denn „frei zu sein von Mangel und Fehlern nenne ich ächte Freiheit."

Was aber ist — (besonders die Journal-) Presse bis jetzt gewesen?

Zumeist ein Erwerbzweig, so gut und schlecht wie jeder andere! eine geldeinbringende Macht gegenüber von Dummgläubigen, in den Händen speculirender Verleger, Redactoren und Scribenten, die vorerst daran denken viele bezahlende Leser zu erwerben, nicht Wahrheit zu fördern, — Wahrheit! welche so viefach gegen Egoismus, Sitten, Meinungen, Eitelkeit anstoßen muß!

Durch solche unangenehme Wahrheit und gründlich entwickelte Kunstansichten lassen sich Pränumeranten nicht so leicht anködern, wie durch Witz, Satyre, Dialektik, Polemik, Schmeichelei, gefälligen Lobsalm, Lüge, herben Tadel und etwas Skandal, — welche Journal-Ingredienzien sich der Verleger förmlich beim Redacteur bestellt! An Förderung der Kunst wird dadurch wenig gewonnen. — Die guten dramaturgischen Journale aller Zeiten haben leider nie Anklang gefunden. Dr. Prutz hat seine in Hamburg mit dem 1. April 1847 angefangenen dramaturgischen Blätter schon mit No. 7 enden müssen, wie einst die von Lessing und Zimmermann, (von Schröder und Schmidt subventionirt) in Bälde verkümmerten; doch dieser Gegenstand ist von

Anderen hundertmal besser erörtert worden, als ich es zu thun im Stande bin; ich wollte nur von dem Resultate sprechen, welches die Presse seit einem Decennium auf die Kunst ausgeübt. Manches Talent ist durch sie verschüchtert, vom Marktplatze abgetreten, worauf es früher verdienstlich gewirkt hat; manches minder verdienstliche Talent hat sich durch sie breitbeinig auf den Platz gestellt und herrscht nur durch Täuschung, unermüdliche Dialektik und fortwährendes Auftauchen an allen Journal-Ecken und Enden unter verschiedenen Namen und Zeichen. Durch Verwirrung der ursprünglichen Kunstbegriffe durch die ad nauseam usque Vervielfältigung der Presse, durch erkannte Täuschungen ist die Leserzahl kopfscheu geworden; man liest zum Zeitvertreib, aus Gewohnheit, aus Lust zum Skandal; Wenige lassen sich noch durch die Journalpresse belehren, Wenige schenken ihr mehr Glauben und Vertrauen.

Wenn die jetzt freie Presse überall nur so vertreten würde, wie ich eben aussprach, so dürfte sie sich wohl mit innerer wahrer Kunsthebung ebenfalls zum Bessern wenden; aber stände ein Kunstutopien fertig da, bedürften wir der Presse nicht mehr, und so lange die Presse keine Wahrheit wird, kann sie der Kunst nicht nützen! —

Ich sprach hierin meine auf Erfahrung gegründete Ueberzeugung aus, und fühle, daß nur der kleine Theil der Besseren im Stillen meinen Freimuth billigen wird. Es liegt übrigens das Resultat des großen Preßunfugs gegenwärtiger Zeit so offen zu Tage, daß ich der Entschuldigung kaum bedürfen mögte.

Beschwerde gegen die Hoftheater-Bureaux.

Ueber das nachlässige oft unziemliche Verfahren der deutschen Hoftheater mit eingesandten Opernnovitäten, über die oft linkische Wahl unter denselben, über die Behandlung zumal deutscher Erstlingswerke hat man sich schon anderwärts sehr oft beschwert, und namentlich die Intendanten und Directoren selbst hierüber zur Rechenschaft gezogen. Ich kann diesen Punkt nicht übergehen, und will auch hier meine Erfahrungen unpartheiisch sprechen lassen. — Was kann ein Hoftheater-Intendant Anderes thun, als seinem Kapellmeister und Regisseur — wenn er einen ächten hat, — den Auftrag geben, jede Einsendung sofort, gewissenhaft, und mit Berücksichtigung der vorhandenen (oder zu erwartenden) Kunstmittel zu prüfen und seine begründete Ansicht hierüber schriftlich einzureichen? Solche Instructionen hat jeder Kapellmeister, falls nicht andere specielle gegeben werden. Nur in dem seltenen Falle daß der Intendant oder Director selbst, mit allen Kenntnissen zu solcher

Prüfung ausgerüstet, dieselbe unternähme, könnte er zur Verantwortung gezogen werden. (In diesem Falle der selbsteigenen Entscheidung würde er sich aber — wenn der Kapellmeister oder Regisseur anderer Ansicht wären — nur bösen Willen in der Ausführung auf den Hals laden, und daß eine mißgünstige Ausführung selbst dem Don Juan einst ein Bein untergestellt, haben wir ja erlebt.) Die Verantwortung für ein angenommenes Werk, das mißglückte, trägt Niemand gerne. Ist es einem kenntnißreichen Director nur einmal begegnet, daß eine neue Oper nach seiner Wahl, mit großen Ausstattungskosten und nach großem Zeitaufwand zum Einstudiren, verunglückte, so wird er nicht zum zweitenmale eine so große Verantwortung auf sich laden wollen. Ordnungsmäßig liegt dem Kapellmeister-Componisten und dem Regisseur die redliche Entscheidung über Ablehnung oder Annahme einer Partitur ob! Diese allein sind also anzuklagen, wenn solche Entscheidung nicht rasch, unpartheiisch und begründet statt findet. Wenn sich aber doch die deutschen Componisten selbst einmal überzeugen könnten, wie sich die Kapellmeister hinter ein geschraubtes Urtheil, voll „Wenn" und „Aber" zu verschanzen verstehen, um die Verantwortung von sich ab- auf den Theaterchef zu wälzen! Wenn sie doch selbst unter einander die verschiedenen Partituren und Bücher prüfen könnten! wie würden sie oft staunen über Unwissenheit, Unbehülflichkeit und Anmaßung? Wie würden sie oft bedauern, daß so manches Geniale aus particularen, von der Direction unabhängigen Gründen nicht aufgeführt werden kann! Wer will denn einem jungen Talente, oder gar einem anerkannten Tonsetzer gerne offen sagen: „Ihr Werk ist unpractisch, mangelhaft, unbehülflich, seicht oder überstrotzend gearbeitet, es mangele ihm an origineller, characteristischer Erfindung;" u. dgl. — Keiner will es, denn kein Componist glaubt es, sonst hätte er seine Partitur nicht zur Aufführung eingesandt; — und am meisten hüten sich die Kapellmeister selbst vor geraden offenen Urtheilen — aus gewissen Ursachen. Weil aber der Intendant zuletzt den Brief mit dem Refus unterschreiben muß, so ist er es, den endlich alle Verwünschungen treffen. Ich hatte selbst mit dem aufrichtigsten guten Willen während meiner Directionsführung gleiches Loos; von 39 eingesandten neuen deutschen Partituren konnte ich unter eigener Verantwortung nur dreizehn geben, und von diesen 13 haben nur „Stradella", „Matrosen", „Wildschütz" vollkommen reussirt; drei hatten einen succès d'estime, sieben brachten es kaum zur dritten Aufführung, ich mußte sie vom Repertoire streichen, wollte ich nicht das Publicum verscheuchen und gänzliche Cassen-Ebbe einerndten. Es ist also über diese Beschwerde auch nur dann richtig zu urtheilen, wenn man beide Theile

gehört hat, und aus dem Umstande daß die ehemals als Kritiker so weisen Theater-Reformatoren jetzt in der Praxis des Geschäftes so arge Mißgriffe an das Tageslicht bringen, könnte man sich wohl die Lehre abstrahiren, daß *andere Hemmnisse* den *neuen* Opern (und andern Werken) entgegenstehen, als eben immer der „Despotism", „die Fahrlässigkeit" und „Unkenntniß" der Directionen. Freilich wohl — völlige Rücksichtslosigkeit, Unkenntniß des Directors, Faulheit im Geschäfte, sind niemals zu entschuldigen, und böse Hemmnisse, sie verdienen Rüge; aber mir ist kein Fall bekannt, daß diese irgend ein Talent wirklich hätten unterdrücken, also im *Ganzen* nachtheilig auf den Opernzustand wirken können!

Résumé.

Nach aufmerksamer Prüfung der zehn angeführten Puncte, (deren ich freilich noch speciellere kenne) wird man gewahren, daß Einer oder der Andere, mehr oder weniger, bei jedem Institute unheilvoll auf den deutschen Opernzustand influirt hat.

Einige Erläuterungen sollen dies klar machen. Recapituliren wir das oben angeführte Opernverzeichniß der neuesten Zeit in Gedanken. Weshalb haben sich nur 8 deutsche, dagegen 36 fremde Opern auf der wirklichen Bühne gehalten? Ist der Geschmack des Publicums so sehr verdorben, daß es die starke Kost nicht mehr verdauen kann, oder *ist das künstlich Schwere, die überladen aufgebaute, blos gelehrte Technik der neuesten Componisten ein Zeugniß mangelnden Talentes?*

Warum sind mehr als 73 deutsche Opern der neuesten Zeit schon jetzt der Vergessenheit anheim gefallen?

Diese Fragen lassen sich durch eine andere Frage beantworten; nämlich: *Warum sind* „*Zauberflöte*", „*Don Juan*", „*Figaro*", „*Entführung*", „*Freischütz*", „*Oberon*", „*Fidelio*", „*Schweizerfamilie*", „*Jessonda*" *rc. rc.* heute noch *Lieblings-Opern des ganzen deutschen Volkes*, warum sind einige selbst seit 1787 noch nicht vergessen, und bilden heute noch den Grundstein des ganzen Repertoires? Will man nicht Gluck, Mozart, Beethoven, Winter, Weigl, Weber und Spohr rc. Preis geben, so wird man wohl endlich unwiderlegbar einsehen, daß die moderne deutsche Opern-Composition sich vom Wege Melodiequellender, erquicklicher Einfachheit entfernt, zum Theil einer betäubenden bloß gelernten Technik in die Arme geworfen hat, um den Mangel an Talent zu übertünchen.

„Das wirklich Gute jeder Kunst ist einfach und allgemein ver„ständlich, und das künstlich Schwere fast immer ein Zeugniß man„gelnden Talentes“, sagte Göthe zu Zelter; und sagte es auch nicht diese Autorität, es könnte sich jeder Künstler dies Axiom aus dem Kunstschönen aller Gattungen und Zeiten selbst abstrahiren, aber leider wird es noch immer nicht eingestanden.

Woran gingen die meisten Werke zu Grunde.

Man dürfte nicht sehr irren, wenn man ausspricht, daß drei Fünftheile der aufgezählten deutschen Opern, 1) durch die matte, täppische Interesse- und Poesie-lose Constitution der Libretti, 2) aus Armuth an Erfindung origineller musicalischer Motive, 3) aus Vernachlässigung der Singstimme und ihrer Führung, 4) aus Alltäglichkeit der Form, Abnormität der Orchesteranwendung oder deutscher Unbehülflichkeit gestorben sind. Ein Fünftheil mag wohl der Ausführung durch Sänger, Regisseure, Operndirigenten, und gewissen Theaterparticularitäten zur Last fallen, das letzte Fünftheil lebt noch zur Hälfte; die andere Hälfte haben die Ungerechtigkeit oder Unwissenheit der Repertoiremacher, der Mangel an guten Sängern, vielleicht auch das Zeitgemäße (und deshalb nicht lange Andauernde) des Buches in Vergessenheit gebracht.

Daß die Klage über dürftige Opernbücher eine wahre und alte sei, sagt uns schon ein Brief Mozart's von 1787, der Folgendes seinem Vater schrieb: „Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn „sie schon das Theater nicht verstehen, was die Oper anbelangt, so sollen „sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn sie Schweine „vor Ihnen (sic) hätten.“

Libretti.

Daß es noch jetzt sehr an guten Opern-Texten mangelt, beweis't auch mit der Umstand, daß sich einige unserer besten modernen Componisten (Lortzing, Richard Wagner) diese sogar selbst erfinden, arrangiren und Bühnengerecht machen müssen, wie es auch Dittersdorf that. Daß dagegen Auber, Halevy, Adam rc. noch so sehr in das deutsche Repertoire eingreifen, haben sie wohl großen Theils ihrem Scribe, St. Georges, Leuven und Brunswik rc. zu danken.

So lange sich aber deutsche Tonsetzer selbst um libretti kümmern, sie selbst honoriren müssen, und nicht die Theater - Administrationen solche von geschickten, Bühnenerfahrenen, industriösen Dichtern, durch

besondere Aneiferung und Belohnung heraus zu locken wissen, und den Componisten liefern, wird es auch so bleiben, wie es eben ist. Große poetische Talente sind selten gute Librettimacher; (die „Melusine" von Grillparzer z. B. ist gerade das, was ein Opernbuch nicht sein soll); dagegen waren Schmieder, Herklots, Seyfried, Treitschke, Castelli, Ed. Gehe, 2c. wenn auch nicht große Poeten, doch gewandt genug aus fremden tauglichen Stoffen gute wirksame Bücher anzufertigen. Würde man guten Librettisten, welche vorzüglich theatralisch-musicalisches Geschick benöthigen, das in den Bereich intelligenter Industrie gehört, und durch irdischen Vortheil zu wecken ist — würde man ihnen ein Drittheil *), den Tonsetzern zwei Drittheile der Tantièmen von 10 pCt. jeder Brutto-Einnahme von den ersten 30 Opernvorstellungen an Theatern ersten Ranges zusprechen, ihnen dann die 30ste Vorstellung zum halben Benefiz, oder noch besser 6 pCt. Tantième nach der 30sten Vorstellung ad dies vitae bewilligen, würden die Theater zweiten und dritten Ranges durchschnittlich ein Honorar von 25 bis 30 Frd'or bezahlen, so dürfte Deutschland eben so gute Opernbücher haben, wie Frankreich. — Ich fand in Paris eine Privatsammlung von mehr als 800 franz. Opernbüchern. Wenn geschickte praktische Deutsche, welche für dies Fach ausreichende Gesangskenntniß haben, sich der besseren, jetzt nicht mehr bekannten franz. Libretti bemächtigten, die Ausbeute müßte immer etwas Taugliches ergeben, das einem Marschner, Kreutzer, Flotow, Lortzing, Kücken noch heute zu glücklicher Unterlage ihrer Musiken dienen könnte. Fr. von Flotow war der einzige glückliche, durch W. Riese immer gute Libretti geliefert zu bekommen.

Die deutschen Directionen und ihre Regisseure haben es hierin fast immer versehen; ja sie sind so fahrlässig, daß sie selbst von mehreren vorhandenen Bearbeitungen nicht einmal die besseren wählen, geschweige Originalbücher anzuschaffen verstehen; sie klagen über Opernmangel, und arbeiten ihren Tonsetzern nicht in die Hände; sie verderben sogar amüsante geistvolle fremde Opern durch Unbehülflichkeit der Handhabung. Wie viel aber auf einen mundrechten, leicht verständlichen, sangbaren Text bei Uebersetzungen ankommt, der die ursprünglichen Pointen des Originals auf derselben musikalischen Phrase, auf derselben Note sogar — wiedergiebt, weiß der am besten, welcher 25 Jahre lang alle guten und mittelmäßigen französischen und italienischen Opern

*) Anm. Scribe genießt ausnahmsweise sogar die Hälfte der Opern-Tantième, nicht ein Drittheil wie die anderen franz. Librettisten.

selbst singen, und die vorhandenen Uebersetzungen überarbeiten mußte, — (wie ich es wirklich that). Es muß dem Regisseur Alles daran liegen, die Handlung am ersten Abend der Vorstellung durch den Sänger so klar verständlich und gefällig hinzustellen, daß sie augenblicklich begriffen werden kann, und die Sänger, welche deutlich accentuiren und vortragen, reussiren müssen. Selbst die Kritik, (nicht nur das Publicum) urtheilt in dieser Sache blind, und nach dem Erfolg! Wenn sie durch das Textwesen verhindert nicht in die Feinheiten der Handlung des Originals eindringen, sagen die Zuhörer: „Die Oper hat mir nicht gefallen, ist nicht viel daran, ist schlecht" ꝛc., sie fühlen nicht den Grund des Mißfallens, oder geben sich nicht die Mühe ihn aufzusuchen. Man denke nur an die große Zahl geistvoller franz. Opern, (z. B. „die Musketiere", „die Braut") die an so vielen Theatern mißglückten, während sie in Paris und an guten deutschen Theatern den vollen Beifall erhielten, die Musketiere in Wien sogar Furore machten, wovon ich mich selbst überzeugte.

Ich habe selbst einigemale solche Bearbeitungen unternommen, (z. B. mit: Ludovico, la Fiancée, Portefaix, Brasseur, und mit Lewald zusammen: Muette de Portici) und mir namentlich durch die letzteren Zwei die Anerkennung der Sänger und Kenner gewonnen. Gleichwohl wählten viele Theater blindlings jene Uebersetzung, welche ihnen vom handwerksmäßigen Opernverleger zuerst zugeschickt worden, nicht die bessere, obschon ich mir das Vergnügen machte, dieselbe nach eingebrachten eigenen Kosten unentgeldlich abzugeben; nur eine bedeutende Stadttheater-Direction machte hievon Ausnahme, drei andere nahmen sie stillschweigend, ohne mich zu fragen, und haben hiedurch wenigstens artistischen Takt bewiesen, wenn auch Unrecht geübt; die einzelnen Sänger aber wendeten sich öfter noch nachträglich an mich, und hatten den besondern Fleiß, die bereits schlecht gelernte Parthie, nach meiner Einrichtung umzustudiren!

Singt nicht noch heute mancher „Don Juan" im Costüme von 1600 im Lande Hispanien: „englisch und steyrisch, schwäbisch und bäurisch" an Hoftheatern mit Dramaturgen, Hofpoeten, und einer Canzlei voll von Beamteten! — mancher Massaniello: „Des Vaterlandes heil'ge Rechte", als wenn wir unsere Silben auch nur zu zählen brauchten, wie der Franzose, nicht auch prosodisch zu wägen! Und doch lächelt man darüber, daß Don Juan 1805 noch zu Hamburg in rother Husaren-Uniform, der Leporello in grauer Livrei mit gelben Aufschlägen, dagegen der Comthur im spanischen Sammetkleide (gleich unserm jetzigen Hamlet) erscheinen durfte! — Es ist doch Eines so schlimm wie das Andere! —

Ich sage darum aus Erfahrung: Bühnengeschick ist dem Regisseur und Librettisten nöthiger noch, als tiefpoetisches Talent und Wissen! und in diesem Punkte sind Directionen, oder vielmehr die Opern-Regisseure schwer anzuklagen, sowohl deutscher Originalbücher, als der Uebersetzungen wegen.

Man wird mir einwenden: Wie sollen Administrationen Libretti aus der Erde stampfen, da es doch jetzt erwiesen ist, daß die Wiener, Berliner und Hamburger Tantièmen für Schauspieldichter seit fünf Jahren eingeführt, (und selbst ausgelobte Prämien) so geringen Erfolg hatten?! —

Hierauf erwiedere ich: Allerdings kann Gold keine Dichter schaffen; „Poeten werden geboren!“ aber die Hoffnung auf Gewinn und Renommée erweckte bisher alle Zweige der Industrie, und in diese Categorie stelle ich den „Faiseur du libretto“, weil er sich dem Tonsetzer anbequemen und unterordnen muß, weil er nur vorhandene Stoffe zu verarbeiten, nicht neue zu erfinden hat; weil ihm die Form schon durch Hunderte von Beispielen vorliegt, und endlich die Fertigkeit, einen sangbaren, gut gedrechselten Vers zu machen, nicht poetisches Genie und Schöpfungskraft postulirt, sondern eben eine Fertigkeit ist. Jouy, der „Vestalin“, „Cortez“; Scribe, der „la Muette“, „Fra Diavolo“ etc.; St. Georges, der „la Juive“ dichtete; Fr. Kind, der den „Freischütz“, Ed. Gehe, der „Jessonda“ schrieb; Richard Wagner, der seinen „Tannhäuser“ selbst erfand, sind allerdings poetische Talente; — und desto besser, wenn auch solche durch reichen Lohn angeregt werden.

Allein deutsche Administrationen, selbst solche die königlich subventionirt werden, vernachlässigen selbst die geschickten faiseurs du libretto! Ruhm und Ehre werden sich diese ohnehin selten erwerben können; selbst Kind wird neben Weber kaum genannt! — Dafür müssen sie durch reichen Gewinn entschädiget werden.

Ich kenne in Deutschland mehre solche geschickte Talente, z. B. W. Friedrich, Holtey, Ed. Devrient! Man ermuntere Andere! Man gebe ihnen wirksame Stoffe, man gehe ihnen an die Hand bei Vertheilung der Effecte, des Serieusen und Humoristischen, bei Eintheilung der Scenen und Actschlüsse; man mache sie aufmerksam, daß der Wohllaut, die Verständlichkeit des Verses und Wortes eine Grundbedingung des Opernbuches, und daß Singe- und Sprach-Organ nicht einerlei sei, damit nicht der Fremde über unsere Text-Unbeholfenheit z. B. „täuscht das Licht des Mond's mich nicht“ — oder „nur die Nachtigall und Grille scheint der Nachtluft sich zu freun“ — zu lächeln Ursache finde!

Wenn nun die Directionen selbst practische Opernbücher auf solchem Wege veranlaßt haben, dann müssen sie auch die musicalischen Qualitäten der Componisten zu beurtheilen verstehen, und sie vertheilen. So machten es die Directoren der académie royale und der opéra comique; warum soll dies nur bei uns unmöglich sein?

Ein zweiter Grund, warum wir Deutsche in den letzten 20 Jahren dem Auslande in glücklichen Opernproductionen, also wenigstens qualitativ nicht gleich kamen, ist:

Mangel an Erfindungsgabe der Componisten,

ihre Blödigkeit, Unbehilflichkeit, ihr Eigensinn als bloße Fachmusiker, ihre Unbekanntschaft mit der Gesangskunst und Mechanik der Menschenstimme. (Dieser letzte Vorwurf trifft sogar Beethoven, und zum Theil selbst Weber!) Sie suchten nun nach Effect, wodurch sie verleitet wurden, durch das Orchester zu erreichen, was sie auf einfachem Wege, — der Inspiration nämlich — nicht fanden, nicht hatten. — Vor Allem muß der Componist singen können, — wirklich singen, wenn auch ohne Stimme! Es ist ihm diese Kunst für die Oper nöthiger noch, als Contrapunct, Fugensystem, Modulationsreichthum! Von Salieri und Mozart an, bis zu Rossini und Donizetti — konnten alle guten Opernmeister gut vortragen!

Ich kenne ein gutes deutsches Opernbuch, das ein renommirter Componist in Musik setzte. Diese Oper ist seit 14 Jahren an jedem besseren Theater aufgeführt worden, weil das Buch und die Verdienste des Componisten Erfolg erwarten ließen; und überall hatte sie, — den Ort des Ursprungs ausgenommen — keine bleibende Stätte. — Warum?

Ich selbst habe diese Oper fleißig und reichlich montirt, Chöre und Soli wurden sehr sorgfältig einstudirt, die Solopartien, namentlich die erste — wurden sehr gut besetzt, und zu vollkommener Zufriedenheit der Kenner ausgeführt. Das Publicum ergriff lebhaft jede Gelegenheit, das deutsche Werk zu ehren! — Umsonst! und als ich später dieselbe Oper an jenem Theater hörte, wovon sie ursprünglich ausgegangen, überzeugte ich mich, daß auch dort der Beifall kein entschiedener, sondern nur „d'estime", das Publicum kein großes, und ich möchte behaupten, ein nur voreingenommenes war! Ich konnte mit allen Musik-

kundigen nicht in Abrede stellen, das Werk habe große Vorzüge, es sei gut gemacht; der musicalische Ausdruck wilder verbrecherischer Leidenschaft, dämonisch=toller Lustigkeit, ländlich naiver Freude und Trauer seien richtig, sogar genial concipirt; zwei originelle Strofenlieder wirkten am ersten Abend sogar schlagend, und wurden da capo begehrt. Es fehlte aber überall an nöthiger Kürze, abwechselnder Eintheilung, (3 Trios folgten gleich auf einander), an melodiösen, klaren, abgeschlossenen Motiven, an leichter natürlicher Stimmführung! Der Ausdruck der Liebe, Sehnsucht und aller zarteren Empfindung unterlag gleich complicirter Instrumentalbegleitung, wie der des Zornes, der Rache und Eifersucht! Dadurch wurde die Sache im 2. Acte schon monoton, düsterfarbig, gedehnt. Das Suchen nach Motiven wurde schon herausgefühlt; alles sah so gespreizt und eigensinnig aus, als wollte der Componist sagen: „Gefällt es euch so nicht, so laßt es bleiben; meine Musik ist „gut gemacht," und kann jede Musikkritik aushalten!" (Ganz mit demselben Recht könnte Guizot sagen: ich habe gut regiert, denn ich habe die Majorität der Kammer.) Das war sie auch, das konnte sie auch; aber wie gewöhnlich blieb das Publicum mit der Entschuldigung aus: „Diese Musik ist mir zu gelehrt; es sind recht schöne Sache in der Oper, aber ich verstehe sie nicht." — Für einen Partiturensammler wird diese Oper immer werthvoll bleiben, für das Volk existirt sie kaum mehr.

Ich erwarte nun den Einwurf: „Sie urtheilen nur als Theater„Director, was Ihnen Casse macht, und Publicum anzieht, das finden „sie gut; was nicht allen Leuten gefällt, finden Sie schlecht! Wie lange „hat es gebraucht, daß Glucks und Beethovens Werke recht gewürdiget worden?" Hierauf erwidere ich: Allerdings glaube ich, daß wahrhaft gute Musik allen nur etwas gebildeten Leuten gefallen müsse, aus dem Grunde weil bisher Mozart, Winter, Weigl, Weber, Spohr, Cherubini, Spontini und im Oratorium Haydn und Mendelssohn allen Leuten gefielen und gefallen mußten, sonst wären sie nicht anerkannt worden; allerdings halte ich es in diesem Puncte ein Bischen mit Voltaire, der alle Gattungen (der Theaterstücke) gut hieß, welche nicht langweilen; allerdings habe ich bei meinen Urtheilen immer das wirkliche Theater und das Publicum vor Augen, wie es eben ist; weil die Componisten ihre Opern vor demselben für Geld produciren, und um dessen Beifall buhlen; — aber deshalb sind die hypergenialen, oder unbehilflichen Componisten noch lange nicht mit Gluck und Beethoven zu vergleichen, welche die beiden vorzüglichsten wirklichen Reformatoren der Oper und des Instrumentale gewesen sind, also allerdings zu all=

gemeiner Anerkennung, und Abschüttelung der althergebrachten Form etwas mehr Zeit bedurften, als Wenzel Müller und Ferd. Kauer, — und deshalb glaube ich, daß:

Nur Jener uns die Nationaloper wieder erwecken kann, welcher den natürlichen Melodien-Quell der Haydn, Mozart, Winter, Weigl ꝛc. wieder öffnen, und mit den großen Hilfsmitteln erworbener Technik neuer Zeit geschmackvoll umgeben kann, (wie Weber, Spohr, Meyerbeer ꝛc.!)

Gott bewahre mich, das zu Tage liegende Katzensilber für ein edles Metall zu halten; aber da es in der Natur keinen Sprung giebt, kann es auch in der Kunst keinen geben; deshalb kann auch der wirkliche geistesstarke Reformator sein Werk nur auf die frühern großen Bausteine deutscher Oper legen, an Form und Structur vorwärts schreitend ändern; aber er darf sie nicht bei Seite schieben, sonst wird er auf Sand bauen! Wer also reformiren, das Publicum zu sich erheben, oder auch nur auf der bisherigen Bahn in deutscher Weise vor- und aufwärts streben will, der kann es nur auf dem Piedestal der als vollkommen anerkannten Altmeister Mozart u. A. Endlich muß ich noch aussprechen: Gluck, und selbst der viel mehr divergirende Beethoven haben den Gebildeten und der höhern Critik sogleich entsprochen; nur in die Masse fanden sie langsameren Eingang. Sie beschäftigten den Geist des Musikkünstlers und der Critik in immer mehr wachsendem Verhältnisse, indeß wenigstens ein Fünftheil unserer neuesten Partituren völlig Parthei- und Theilnahme-los bereits vergessen ist. Eben so geht es ganz verdienter Weise jenen Kinderspielzeug-Fabricanten Italiens, die nur der seichten Lust, und momentanem Ohrenkitzel fröhnen.

Und ist es nicht sehr bezeichnend; — gerade dieser renommirte deutsche Componist der oben besprochenen Oper, war niemals in Italien, sprach sich immer etwas herbe gegen alle italienische Musik aus, war nie eigentlicher Sänger; es scheint also doch kein schlechter Rath gewesen zu sein, den der Churfürst von Bayern dem jungen Mozart gab: „Er solle erst nach Italien gehen, und sich dort berühmt machen," denn Stimmenbehandlung und Melodie können (und sollen) wir immer von den guten Italienern anhören, und lernen.

Das Einstudiren.

Das vierte Fünftheil deutscher Opern — wenn es nur reicht — geht gewiß durch die Aufführung, durch die Sänger, Regisseure und

Operndirigenten zu Grunde. Die deutschen Zimmerproben sind das Grab aller französischen Conversations-Opern, vieler italienischen, und so mancher deutschen Oper, und wo die Spieloper gefällt, kann man mit Gewißheit behaupten, daß das Einstudiren kunstsinnig, fleißig und genau geleitet worden. Eine erste Zimmerprobe von einer neuen Oper! Ach, man kann mit Berlioz sagen: Alles ist zerrissen, verrenkt, falsch, platt, lärmend, mißtönend, zerhackt und schaudervoll! Wie wenige Talente habe ich gefunden, die mit stoischer Geduld, und allen Kenntnissen ausgerüstet sind, um die Sänger am Clavier auf den rechten Weg zu führen! und das ist der Platz wo ihnen die Accente, die Nüancirung, das Verständniß der Rolle beigebracht werden muß. Die deutschen und französischen Opern sind selten, wie die italienischen einzig und allein auf rein musicalischen Effect, Ohrenkitzel, rhytmische Reize basirt; sie dürfen es auch nicht sein. Sie erfordern also auch scharf ausgeprägte Characteristik, ungewöhnliche Präzision des Ensembles, Wahrheit dramatischer Darstellung, (nicht leeres Pathos, das dem Italiener fast immer über die Brücke hilft;) sie verlangen Studium der Rolle, nicht allein der musikalischen Parthie.

Setze ich nun Stimme und Gesangsvortrag bei den Sängern voraus, — wie viele deutsche Sänger und Sängerinnen haben wir wohl jetzt, die zugleich wirkliche Darsteller sind und dramatisch singen? welche in den Ensembles eben so präcis und fleißig vortragen, wie in den Solostellen, welchen die ganze Rolle am Herzen liegt, nicht die Arie, das Duett allein? — „Die brillanten Stimmen sind es nicht, welche das Glück der Oper machen, aber deren Uncultur trägt sie wohl zu Grabe!“ und wo sollen sie cultivirt werden, da die Schule fehlt?

Den deutschen Regisseuren mangeln bei unsern Opern jene ausführlichen mises en scène, wie sie von Paris zu uns kommen, die man füglich die wahre Eselsbrücke zum Eingang ins Heiligthum der Scene nennen, die jeder Inspicient handhaben und ausführen kann, wenn er ein Bischen Französisch weiß und die technischen Ausdrücke kennt. Also schaffe man solche mises en scène auch von deutschen Opern an; Dichter und Componist sollen sie entwerfen; der dienstthuende Regisseur kann sie nach den ersten Vorstellungen in Ordnung bringen, und mit der Partitur versenden; wenigstens sind dann die Autoren vor Hauptschnitzern gesichert, vor gänzlichem Mißverstehen der ursprünglichen Intentionen. — Ich komme auch hier wieder auf das alte Capitel zurück, auf unsern Mangel an ächten Opern-Regisseuren, die — um Alles in Einem zu sagen — für jeden Betheiligten in der Oper studiren, und **denken** müssen, wenn die Sänger nicht selbst denken

wollen, oder können; die fühlen müssen wo es fehlt, wo die Wirkung liegt, wo sie hingehört, wo sie zu Tage gefördert werden muß, die hauptsächlich den Irrenden ohne Pedanterie so klug führen, und zurecht weisen müssen, daß er glaubt, „er habe den rechten Weg selbst gefunden,“ worüber ein ganzes Buch zu schreiben wäre!

Auch die Orchesterdirectoren (Kapellmeister) — besonders wenn sie zugleich renommirte Componisten sind, tragen ihr Theil der Schuld am erwähnten Fünftheil deutscher (und fremder) Opernmorde! — Wie oft trifft es sich, daß ein deutscher Kapellmeister-Componist, den Tonsetzer der vorliegenden eben einzustudirenden Oper an Praxis, an Kenntniß des Satzes und Contrapunctes überragt, also schon nicht mit großer Lust an die Arbeit geht. Da wird denn oft das Geschäft lau betrieben, böser Wille ausgesäet durch Aufdeckung der Partitur-Mängel; es werden Tempi vergriffen, Ensembles verhudelt, die Intentionen des Componisten verfehlt. Mit Albrechtsbergers Buch in der Hand wird freilich mancher, besonders ausländische, Mode-Componist nicht Stich halten; aber dennoch haben z. B. Auber, Rossini, Balfe durch die Ueberfülle ihrer Melodien gewirkt, ohne daß einer von ihnen gerade prätendirte, Contrapunctist zu sein. Sie gingen doch in das Leben über, indeß so manche deutsche Partitur, von Gelehrsamkeit strotzend, im Archiv vertrocknete. So erging es auch deutschen Partituren, wenn sie auf Dirigenten stießen, die junge Talente mit Eifersucht, Neid und übeln Willen behandeln, besserer Ansicht kein Gehör geben, streichen und zusetzen, weil sie in ihre eigene Unfehlbarkeit vernarrt sind, und die Zimmerproben auf eine Weise betreiben, daß das Werk schon im Keime getödtet wird. Deshalb ist man in Frankreich und Italien klüger und practischer; man übergiebt das Einstudiren und Dirigiren der Partitionen meistens sehr Gesangkundigen, fleißigen maestri die strenge auf Tact und Präcision halten und hauptsächlich das Geschäft unpartheiisch, geschickt und voll guten Willens betreiben, die alle Vortheile kennen, um ein Werk gefällig darzustellen.

Was weiß ein Theater-Vorstand, was weiß ein Publicum, wie so manche Oper von nicht einheimischen Componisten durch das Einstudiren von vorneherein behandelt wird? Welche Fata habe ich in dieser Art erlebt? — und regelmäßig verurtheilt das Publicum und selbst die Critik das Werk, — während eigentlich nur die Ausführung desselben zu verdammen wäre; es fällt ihnen nicht ein, zu glauben, daß die Oper — wie man sagt: „im Zuschnitt“ verdorben worden, und erst wenn sie vernehmen, daß eine in X mißglückte Oper in Y gefallen habe, fangen sie an, auf die Unfehlbarkeit ihrer Sänger, Regisseure, und Kapellmeister nicht mehr zu schwören. Das Opern-

Einstudiren ist ein ganz eigenthümliches Geschick, und wer nicht von der Natur dazu mit feinem Tact, ich möchte sagen mit dem Instinkt begabt, wer nicht ein tüchtiger dramatischer Sänger und Schauspieler gewesen ist, wer die wahren Effecte nicht sogleich herausfühlt und sie in den Zimmerproben zu präpariren versteht, der bleibe davon, der wird sich eine auswendig singende todte Masse auf die Bühne stellen, und sie auf den Theaterproben selbst nicht mehr lebendig machen können. Ich kannte nur einen Kapellmeister-Componisten, der dieses Fach vollkommen inne hatte, und ausübte, aber auch nur bei seinen eigenen Opern; er ruht im katholischen Kirchhof zu Dresden! Dagegen kenne ich eine Unzahl Opern und Städte, wo die besten neuen Opern durch verfehltes Einstudiren dahin siechten.

Unverdientes Mißgeschick.

Viele der genannten Opern sind aber auch unverdienter Weise vom deutschen Repertoire verschwunden, entweder weil die Directionen deren Werth nicht erkannten, weil sie von deren Aufführung keinen raschen Gewinn erreichten, weil sie dem Publikum nicht Gelegenheit boten und Zeit ließen, den innern Gehalt des Werkes zu würdigen, weil sie den Directionen von ihren Beamteten quasi aus den Händen gespielt wurden, welcher Fall meistens bei einem Personalwechsel eintritt, und weil besonders an Hoftheatern der rege Fleiß fehlt, der Kunstenthusiasm und Eifer für die gute Sache, die jetzt wahrlich nirgends mehr fehlen dürfen, sollen wir nicht hinter allen andern materiellen und geistigen Bestrebungen zurückbleiben. Auch das Zeitgemäße des Buches hat manche Opernpartitur uns aus den Augen gerückt, besonders im Fache der Buffa, weshalb denn immer die Libretti mit Vorsicht zu wählen, auf Zeitweiliges selten einzugehen ist. Also vermeiden wir die aufgezählten Uebelstände, vorzüglich jene, die wir nur in Deutschland finden, und sonst nirgendwo. Vor Allem mache man nur selten oder in besonderen Ausnahmefällen **einen guten Componisten zum Kapellmeister oder zum Operndirector!**

Unsere größten Componisten, Gluck, Mozart und Beethoven, waren auch nicht Kapellmeister, — dagegen haben ihnen die Componisten-Kapellmeister jener Zeit das Leben oft sauer genug gemacht, weil sie selber herrschen wollten und Geniales gern verdrängten oder verdächtigten. Dafür möge der Staat oder der Privat-Vorstand eines Theaters die Componisten von Talent für die gewöhnlichen Lebensbedürfnisse ehren-

voll sicher stellen, wofür er alljährig ein ihm übergebenes Libretto in Musik zu setzen hätte. Ehre und Ruhm, und der Gewinn aus dem Verkauf des Werkes an Verleger oder andere Bühnen werden ihn entschädigen; denn jetzt ist endlich in Deutschland dem Partiturendiebstahl auch ein Ende gemacht worden, und der Gewinn aus einer guten Partitur in Deutschland, Frankreich und England nicht mehr so unerheblich; er wird sogar immer größer werden. Flotow hat für seine letzte Oper „Martha" schon den Preis von 4000 fl. C. M. erhalten. Dann verleihe man keine Bühne von Bedeutung mehr an bloße Speculanten, dann übergebe man die Direction oder Intendanz des Opernwesens nur an Kenner, an erprobte Leute vom Fach. Gewinnsucht der Theaterpächter, und mißbrauchtes Vertrauen unwissender Theatervorstände tragen zu großem Theil die Schuld des Kunstverfalls, also auch der Oper.

Man erwähle und bilde Operndirigenten und Regisseure, welchen nur das Geschäft obliegt Opernnovitäten zu proponiren, zu wählen, einzustudiren, in Scene zu setzen, bühnen- und personal-gerecht zu machen, zu dirigiren, den ganzen artistischen Geschäftsgang zu leiten; diese haben auch der Form veralteter Partituren und Bücher nachzuhelfen, die Harmonieleere derselben durch die neu errungenen Orchestervortheile aufzufrischen, den jetzt gewohnten Fortschritten anzupassen, und dadurch den Kern des guten Alten zu retten; diese sollen auch die jungen Talente mittelst Tradition der Darstellungsweise und des Gesangvortrags der Vorfahren unterrichten, und überhaupt so lange eine Opernschule einigermaßen supliiren, bis wir uns endlich eines würdigen deutschen Lehrinstituts erfreuen. Wenn Kapellmeister und Regisseure diese Aufgabe vollkommen erfüllen, dann haben sie wahrlich Arbeit vollauf, und keine Zeit, außer derselben neue Opern zu componiren; dann wird uns ein Schatz von werthvollen älteren Partituren erhalten sein, welche zu Vergleichen mit Modernem veranlassen, und ein gerechteres System der Beurtheilung im angehenden Tonsetzer und im Nachwuchs der Opernfreunde feststellen. Man verliere die Geduld nicht, wenn eine Oper nicht gleich in den ersten Aufführungen Furore macht; wir sind keine Italiener, die eine Oper am ersten Abend in den Himmel erhoben, oder in die Hölle gestürzt sehen wollen. — Intensive, characteristische, gediegene Musik will verstanden sein, um sie lieb gewinnen zu können; und wie oft sind die Sänger selbst wohl also Herren ihrer Aufgabe, daß sie sogleich die eigene gute Ueberzeugung in der ersten Vorstellung schon mit Bestimmtheit dem Zuhörer mitzutheilen im Stande sind, um Vertrauen zu erwecken, Eingang in Ohr und Herz zu gewinnen. Hierin

hat uns die Erfahrung gar Wunderliches erleben lassen! Opern, die am ersten Abend indifferent ließen, sogar mißfielen, machten den Weg durch Deutschland, und stehen noch fest; z. B. Don Juan, Figaro, Fidelio, Faust, Euryanthe, Adlers Horst, finden sich noch auf den guten deutschen Bühnen, und mißglückten doch alle bei den ersten Aufführungen in Wien.

Noch eines Umstandes muß ich hier besonders erwähnen, der hereinbrechenden Mode, lange Opern in fünf und vier Acten zu schreiben, die eben so verderblich ist, als die so massenhafte Anwendung der Blechinstrumente in den Partituren. Eine Sängerin oder ein Sänger, die vier Stunden lang, bei so excentrischem Orchesteraufwand, wie heut zu Tage, vollkommen ausdauern sollen, müssen ihr ganzes Bestreben nur auf Intonation, Macht des Tones und Präcision des declamirten Wortes richten; für die Melismen des Gesanges werden ihnen bald Jugendglanz, Ansatz der Stimme und Beweglichkeit der Kehle fehlen; was bleibt ihnen übrig, als zu schreien, wollen sie dennoch effectuiren, denn für den Ausdruck der Liebe, Sehnsucht, Freude geht ihnen nun die rechte Qualification (Eleganz und Grazie) der Stimmen ab. — Ist es überhaupt eine Kunst die Aufmerksamkeit des Hörers zu fesseln, so ist es noch schwieriger sie lange festzuhalten; daran mahnte uns schon Mad. Staël mit ihrem: les Allemands ne savent pas à finir; deutsche Componisten verfallen häufig ihrer musicalisch-grammaticalischen Redseligkeit; sie heißen das „ein Motiv ausarbeiten!" ja — wenn sie nur solche Arbeiten nicht dem Publicum im Theater vorsetzten, welches kommt, um sich zu erbauen und zu unterhalten! nicht um Contrapunct zu lernen! und deutsche Filigran-Arbeit anzustaunen!!

Nun hätte ich meines Wissens die „Irren und Wirren", die ich öffentlich aussprechen darf, die dem Fortschritt deutscher (und fremder) Opern entgegen stehen, aufgedeckt. Geht man den perennirenden deutschen Opern von unsern Gluck, Mozart, Beethoven, Weigl, Weber, Spohr auf den Grund, so wird man sie in denselben nicht finden, und was den Punkt der Aufführung durch Dirigenten und Regisseure rc. betrifft, so sind Vortrag, Handhabung der Scene, Darstellung bei diesen Opern durch die Tradition gesichert, auch würde sie schon der Credit erhalten haben; einzelne Mißgriffe der Sänger und der Beamteten können dem Ganzen nicht mehr erheblich schaden.

Also 8 Deutsche gegen 36 Ausländische!!

Warum aber, — wird man fragen — haben sich zu gleicher Zeit — (wo sich von 80 deutschen Opern nur 7 — 8 erhielten) — doch

36 ausländische Opern unter diesen 23 aus Paris, auf dem deutschen Repertoire gehalten?

Ich will auch hier, jedem Fassungsvermögen verständlich in den Kern der Sache dringen, erlaube mir also wieder mit einigen Fragen zu antworten; sie regen am meisten zu selbstständigem Urtheil an. Frage:

1. Wenn Spohr, Marschner, C. Kreutzer, Meyerbeer, R. Wagner, Lachner, Lortzing, v. Flotow, Nicolay u. A. seit 15 Jahren zusammen in Wien oder Berlin, unter denselben Bedingungen und ähnlichen Verhältnissen gelebt hätten, — wie Cherubini, Boieldieu, Auber, Herold, Halevy, Adam, Rossini, Bellini, Donizetti einst in Paris;
2. Wenn diese genannten Deutschen, unter eben so aneifernden Aussichten auf Ruhm und Gewinn, eben so wirksame Libretti von den Hoftheatern zu Wien oder Berlin zur Composition überkommen hätten, wie z. B. Wasserträger, weiße Frau, Stumme von Portici, Fra Diavolo, Jüdin, Postillon, Wilhelm Tell, Nachtwandlerin 2c.
3. Wenn in Wien die große Oper nur am Theater an d. Wien, die komische nur am Theater nächst d. Kärnthnerthore, (in Berlin gleiches Verhältniß des Opernhauses zum Königstädt. Theater) aufgeführt werden dürfte, der Wirkungskreis beider Theater fest begränzt wäre, damit die Concurrenz durch Ueberhudelung aus Sucht nach Geld nicht artistisch schaden könnte;
4. Wenn in Wien oder Berlin dramatische Sänger ebenfalls in practischer Opernschule (zusammenhängend mit den Theatern) so gebildet würden, daß ihnen bedeutende Aufgaben in der Oper vertrauensvoll übergeben werden könnten, damit Componisten ihre Vorzüge im Auge habend durch sie begeistert, für sie zu schreiben veranlaßt würden;
5. Wenn in Wien oder Berlin die Verleger der Partituren auch einen Preis von 50 bis 100,000 Francs für ein Werk bezahlten, die Autorrechte in ganz Deutschland gleiche Geltung hätten, gleichen Gewinn brächten wie z. B. in Frankreich;
6. Wenn verdienstgekrönte alte Componisten, (auch Sänger und Virtuosen) in Wien und Berlin die gewisse Aussicht auf Anstellung von 800 bis 1200 Thlr. für zu gebenden Unterricht in der Opernschule hätten, falls sie durch ihr Alter zur practischen Ausübung der Kunst verhindert wären; wenn vielleicht hohe Kunstschöpfung auch in Deutschland geadelt würde — (wie es zum Ruhme vieler hoher Herren wirklich der Fall ist;)?

Würde dann das deutsche Opern=Resultat nicht ein günstigeres als Vorliegendes sein?

Hätten wir dann auch nicht das Gleichgewicht wenigstens qualitativ gegen das Ausland behauptet?

Ich getraue mir nicht, diese Frage zu verneinen; da unsere todten und lebenden Componisten unter theilweise ungünstigeren Verhältnissen noch so ehrenvoll dastehen, daß sie die Zeit nicht so bald zernagen wird, wie französische und italienische.

Während Italien kaum eine Oper, Frankreich nur „Richard cœur du lion“ aufzuweisen haben, welche aus dem vorigen Jahrhundert zu uns herüberreichen, können wir drei von Gluck, vier von Mozart nennen, die noch in jugendlicher Blüthe leben, und wollten wir nur die eine „Zauberflöte“ und „Belmonte und Constanze“ aussprechen, stiege die Wagschale schon uns zu Gunsten.

Was fehlt uns also?

Wenn aber den Deutschen nicht Talent noch Wissen abzusprechen ist, was hemmt den Fortschritt, was fehlt uns denn, und „wodurch gerieth denn die Oper in den gegenwärtigen stagnirenden Zustand?“

Es fehlt uns eben an den Institutionen, die Frankreich zum Theil schon lange besitzt, die für unsere deutschen Zustände anzubequemen wären; sie dürften bei uns leichter herzustellen sein, weil wir musicalisch intelligenter sind, und wir dem Mangelhaften derselben ausweichen können; es fehlt uns vor Allem:

1stens. Die — mit einer Opernbühne ersten Ranges zusammenhängende systematisch geordnete practische **Opernschule,** in welcher virtuose ältere Opernkünstler und Tonsetzer ihre Kenntnisse, Erfahrungen und Vortheile dem begabten jungen Talente mittheilen;

2tens. **Ein Gesetz** für ganz Deutschland, welches Rechte und Pflichten und den Wirkungskreis der Directionen, Autoren, Componisten, Künstler, Regisseure, Professoren und Eleven festsetzt.

Hätten wir nur erst ein umfassendes Regulativ für Deutschland, eine einzige Opernschule in meinem Sinne in einer Residenz — Wien oder Berlin, dann würde sich das ganze Opernwesen, Componisten und Künstler von selbst um dieselbe schaaren, die Wohlthat der Centralis=

rung von selbst daraus erfolgen, und systematisches Wirken zum Besten des Kunstganzen eine nothwendige Folge sein; dann würden alle übergreifenden Anforderungen auf ein gerechtes Maximum herabgestimmt, dann würden verkannte Talente einen Richterstuhl finden, der sie entweder chimärischer Einbildung enttäuschte, oder aber ihren Werken Anerkennung verschaffte; dann würden der Willkür, dem Uebelwollen, der Anmaßung Schranken gesetzt; dann brauchten auch die großmüthigen Mäcene stimmbegabte Talente nicht zu Garcia nach Paris zu schicken, um Renommée zu holen — (denn viel Anderes erwerben sie dort nicht) —; dann würde endlich das Kunstensemble der Darstellung mehr gelten, als eitles Virtuosenthum, ein Kunstwerk mehr als eine Primadonna; dann müßte sich in kurzer Zeit der Geschmack des Volkes zum Bessern wenden, denn die einzelnen Extravaganzen würden durch die Allgemeinheit der Anerkennung oder Abnegation eines Werkes, eines Meisters, eines dramatischen Sängers zum Schweigen gebracht. Ich will mich nicht in utopische Träumereien verlaufen, aber wer weiß, ob deutsche Kunstcentralisirung zur deutschen, auf Bildung und Liebe gegründeten, Einigung nicht auch ihr Schärflein beitragen könnte; jedenfalls mehr, als die bekannten großen Sängerfeste, wo Ostentation, Tafelfreuden, Toaste und prahlerische Demonstrationen bislang eine größere Rolle gespielt haben, als die Kunst! — Es ist bekannt genug, daß ein deutsches Hoftheater die Opernpartitur eines jungen Schauspielers unaufgeschnitten remittirte, weil der Componist — Schauspieler eines Provinzialtheaters war; (hinterdrein mußte dasselbe Theater dieselbe Partitur theuer genug bezahlen.) Es ist bekannt, daß ein Gastsänger blos darum nicht applaudirt werden durfte, weil er „ein Ausländer" *) zur Zeit des patriotischen Volksfestes in der Residenz sang. Es ist bekannt, daß eine Oper — die jetzt allgemeine Anerkennung gefunden, — in einer Residenz nur darum en bagatelle behandelt und zerdrückt worden, weil sie vorher an kleineren Bühnen Furore gemacht hatte, u. dgl. mehr. — Solche kleine Engherzigkeit müßte auch bald entschwinden, hätte die Oper nur einen Centralpunct.

Die Académie royale.

Blicken wir nach Paris, um die Consequenzen einer solchen Staatseinrichtung für die Oper fast handgreiflich zu fühlen.

---

*) Das heißt, er war ein Darmstädter und sang in Baiern!!

Ich gestehe offen, nachdem ich die Statuten der académie royale (jetzt nationale), die Bedingnisse zwischen dem Ministerium und dem Administrator (damals Dr. Veron) kannte, nachdem ich einige Opern gesehen hatte, wurde mir sehr klar:

a. daß der Einfluß eines solchen Institutes auf Componisten und Künstler unberechenbar günstig und großartig sei;

b. daß nur ein solches Institut im Stande ist, den Geschmack zu bilden, und nicht nöthig habe, dem Publicum verderbliche Conzessionen zu machen; — und doch ist dort noch nicht Alles, wie es sein könnte.

Sehen wir doch zurück auf die großen Meister der letzten 40 Jahre! Was waren denn Spontini, Rossini, Auber, Meyerbeer, Halevy, Donizetti — bevor sie ihre Vestalin, Cortez, Tell, Stumme und Gustav, Robert, Jüdin, Don Sebastian 2c. für die „académie royale" componirt hatten? Was waren selbst Gluck und Salieri, vor Iphigenia und Tarar? Haben sie nicht erst durch dieses Institut Weihe und Namen für die Ewigkeit gewonnen, eine neue großartige Form gebildet?

Ich gestehe, daß ich dort auch zum erstenmale die Bedeutung der coreographisch-mimischen Kunst erkannte, und begriff was es heiße: eine Oper mit allem Aufwand, mit aller historisch-schönen Eigenthümlichkeit und einer bis in das Minutiöse gehenden Vollkommenheit des Ensemble, in Scene setzen. Ich kam mir mit meinen Vorstudien in Deutschland so klein vor, daß ich beinahe überhört hätte, wie unmusicalisch das französische Volk ist, wie apart einige Sänger vortrugen, wie zu übermäßig das Orchester glänzte; — aber ich begriff doch leicht, daß der Franzose auf ein solches Nationalinstitut stolz sein könne, daß dort keine liebedienersche Presse nöthig sei, um Behörden und Volk über erlogene Kunstgrößen zu täuschen!

Und dies Alles ging aus einem Reglement hervor, das einst Louis XIV. selbst niederschrieb, aus einer Schule, die gar klein anfing, aber immmer practisch auf einen bestimmten Zweck lossteuerte, aus einem Institut, das jetzt, wenn ich nicht irre, vom Staate mit 180,000 Thlr. P. C. unterstützt wird, weil ihm die Kunstbildung als Pflicht erscheint!

Wie klein stehen dagegen die krämerisch behandelten englischen Theaterzustände da, und welchen Vorsprung hätten wir Deutsche, wäre unser Kunstwirken nicht so lange Zeit planlos, ohne Schule und Gesetz in Stadt und Städtchen zersplittert gewesen, hätte nicht die Reaction vom Süden her seit 1820 den deutschen Kunstphalanx zersprengt, und freche Musikfrivolität unsere Herzen vergiftet!

Außer andern Einwürfen würde man mir besonders den machen: Wer soll jetzt solche Summen für ein Operninstitut bewilligen, jetzt in dieser schweren Zeit der Noth, wo Tausende von Bedürftigen unterstützt werden müssen. Da meine ich denn, daß gerade diese Zeit, welche einerseits unermeßliche Reichthümer, anderseits die bitterste Armuth zeigt, recht ernstlich daran mahne, Arbeit zu schaffen, um Bildung zu fördern!! dem Talente Erwerbsquellen zu öffnen, damit es sich erhalten, dem Volke mildere Sitte, allgemeinere Bildung verleihen könne; überdies werde ich im Späteren zeigen, daß die Kosten der Schule völlig unerheblich, vielleicht nur zum Anfange nöthig sein würden. Das Gesetz aber ginge ganz unentgeldlich, nur aus dem Willen eines vorsorglichen hohen Kunstmäcenaten hervor, der die Bedeutung des Gegenstandes recht erfaßte, und dem Throne oder dem verantwortlichen Ministerium vorlegte.

Verpachtung der Kunstinstitute, noch einmal.

Ich habe mich oben gegen Verpachtung der Kunstinstitute ersten Ranges ausgesprochen, und dennoch sind gerade die académie royale und alle italienischen Operntheater ohne Ausnahme verpachtet, die doch zusammen so viel Neues produciren, daß sich die deutschen Repertorien von dem Besten derselben aufrecht halten.

Allerdings ist die académie royale seit 1830 verpachtet; und sie hat besonders vor dieser Zeit unter königlicher Direction des S. Larochefoucauld in den Händen der Pächter Veron und Duponchel sehr prosperirt, weil die Pächter zugleich kunstgebildete Männer waren, weil das Institut unter Staats-Aufsicht stand. Allein bei diesem Institute hat Verpachtung auf das Artistische nur geringen Einfluß. Es entscheidet nämlich an der académie nicht der Pächter über Annahme oder Ablehnung einer Oper, eines Buches, eines Künstlers, über mise en scène, über Sanction der Gesetze, über Gefallen oder Nichtgefallen! Nicht der Pächter dirigirt, sondern das königliche Regulativ, und ein Comitée von membres de l'institut de france, de l'académie des arts et des sciences, ein Comitée von Kennern, Künstlern, Critikern und Professoren des Conservatoire, und überdies ein über alle Maßen strenges und gerechtes Publicum von Franzosen, die — wie ich schon sagte — im Theater nur wahr, und mit ihrer Mißbilligung um so eher bei der Hand sind, denn mit Blumen und Kränzen, als die von den Pächtern erfundene, wohl organisirte Claque das gute Urtheil zu corrumpiren beabsichtiget. — Ist ein Werk nach der ersten Anhörung durch die

vota majora gebilliget, dann spricht erst das Publicum noch das große Wort mit. In der académie ist der Pächter nur der Mann, welcher für ein allfälliges Deficit aufkommen muß; übrigens von dem genannten Comitée also bewacht und beschränkt, daß er selbst über Kunstsachen nur im zweifelhaften Falle divergirender Meinungen eine Stimme hat, weil er am Ende doch sagen kann: „Nun gut, meine Herren! Wenn sie sich „für dies Werk entscheiden, so entschädigen sie mich auch für den aus „der Aufführung desselben von mir zu befürchtenden Verlust; denn wenn „ich meiner Ueberzeugung folgen dürfte, so hoffe ich von dem andern „Werk Gewinn, und fürchte von diesem Schaden, und kann also den „Haushalt nicht bestreiten." Und gerade der destruirte Zustand der académie royale in letzter Zeit spricht laut für meine Behauptung, von dem Kunstruin durch Verpachtung. Der bis 1848 eingetretene Mißstand war eben zumeist eine Folge davon, daß man dies prachtvolle Etablissement an einen Journalisten und politischen Speculanten verpachtete, den man für gewisse Dienste begünstigen wollte!

Wer weiß nicht, daß Herr Léon Pillet jener Gérant des Journal de Paris war, der die erste berüchtigte Protestation vom 27. Juli 1830 veranlaßte, und alle Gérants, Redacteure und Publicisten unter einen Hut brachte, um in der ersten verworrenen Volksgährung (nach den bekannten Polignac-Ordonnanzen) jene Leuchte aufzustecken, nach welcher sich vorläufig aller Augen wendeten. Man hat nur die présence d'esprit eines Mannes in der Noth vergelten, nicht aber einen kunsttüchtigen Director der opéra einsetzen wollen, als man ihm die Administration derselben schenkte; man hat es aber auch oft genug zu bereuen gehabt, denn von ihm und dem Favorite-Regimente der Dem. Stolz haben sich die besten Compositions-Talente abgewendet, und nur Corruption der Presse, Corruption der öffentlichen Stimme durch die Claque, und ein vielleicht unausweichbares Muß hat ihn bis vor Kurzem erhalten. Nur Léon Pillet durfte dem Comitée gegenüber eigensinnig trotzen, ein Anderer hätte längst retiriren müssen. Jetzt haben wir dergleichen vorschnelle Aemter- und Pfründen-Verleihung nach der März-Revolution in Paris und andern Residenzen so häufig erlebt, daß man sie schon alltäglich und ganz in der Ordnung findet!

Ich erinnere mich aus meiner Jugendzeit, wie 1809 der ehrliche Andreas Hofer im Wirthshaus „Unternberg" am Isel beim Glase Rothwein von den Passeyrer Bauern zum zeitweiligen Regenten Tirols creirt, wie dort die allgemeine Confusion von einer Hand klug benutzt und geleitet worden. Jener tumultuarische Vorgang hat ziemliche Aehnlichkeit mit dem Antritt der Regentschaft über die opéra des

Hrn. L. Pillet. Die treue Tirolerseele war aber weniger weltgewandt als der feine Publicist, der jetzt wenigstens mit Profit abdicirte, und demselben Duponchel (und Roqueplan) das Regiment überließ, der das Werk einst als tüchtiger Régisseur général geleitet hat. Man sieht also, auch die Franzosen kehrten zu einem kunsthabilen Mann zurück!! —

Ueber den Einwurf italienischer Opern-Verpachtungen ist zu sagen, daß ital. Operntheater nicht eigentliche permanente Kunstinstitute im deutschen Sinne sind. Sie gehören meiner Ansicht nach mehr in die Categorie zeitweiliger öffentlicher Unterhaltungslocale, wie denn die italienische Oper in Italien eine mehrfach andere Bedeutung und Bestimmung hat, als die deutsche in Deutschland. Jene hat mit weniger Ausnahme, (etwa in Rom und Florenz) mehr die Aufgabe zu amüsiren, als zu bilden und zu erheben; sie eröffnet dem Volke und dem Adel des Landes, besonders in Mailand und Venedig, vom 8. Septbr. bis Advent, vom 26. Decbr. bis zum Aschermittwoch, vom Ostermontag bis Himmelfahrt 2c. einen Conservationssalon, um — während der Recitative und einiger Chorensembles Confetti und Sorbetti zu schmecken, Karte zu spielen, Besuche anzunehmen, über die neuen ballerine und primedonne, Decorationen, Stimmen, Costüme zu schwatzen, nebstbei auch mittelst 20 maligem Anhören einer Oper die Lieblingsmelodie herauszukosten, und im Gedächtniß mit nach Hause zu nehmen. Ihren modernen libretti der opera seria, — mit kleiner Ausnahme der für Paris geschriebenen —, zusammen geknotet aus sinnlicher Liebe, Eifersucht, Rache, heimtückischer Intrigue, Gift und Dolch, gebricht der Character, das Element des Erhabenen, Phantastischen, Poetisch-Urschönen! — Einerlei Gestus und Körperwendung, dreierlei Sortite für Sopran, Tenor und Bariton nach einem Leisten, einerlei Zuschnitt und Schlußtacte für jedes Musikstück der großen Oper, — endlich ein General- Schnurr- Kinn- und Backenbart scheinen in neuester Zeit Sänger, Opern und Künste zu egalisiren; — Künste die von solchen unschwer eingeübt und ausgeübt sind, welchen italienisches Materiale zu Gebote steht. Nur der einst viel getadelte, jetzt schwer vermißte Donizetti hat sich in Frankreich und Deutschland emancipirt, und oft Vortreffliches geschaffen.

Diesem Einerlei der Form, der mit Wasserfarben illuminirten Zeichnung muß selbst im schönen Italien die Sitte der Stagioni, der immerwährende Wechsel des Personals in jeder Stadt und jederzeit zu Hülfe kommen, damit es noch einen Reiz ausübe; der Deutsche und Franzose kann ihm mit aller Unpartheilichkeit nur in einzelnen Theilen

wirklichen Kunstwerth zusprechen, und selbst Rossini hat es ausgesprochen, daß er „des italienischen Bumbum“ satt sei, wodurch er andeuten wollte, daß italienische Charakteristik und Tiefe des musicalischen Gedankens zumeist in der großen Trommel liege. Ich habe einst die Opern:*) „Don Giovanni“ und „Noze di Figaro“ von den renommirtesten italienischen Artisten in Paris aufführen sehen, und kann mit voller Ueberzeugung, auch nach gerechtem Urtheile anerkannter Kenner aussprechen, daß nur Lablache als Leporello wahrer Kunstanforderung und unserer Erwartung ganz entsprach, dagegen die dramatische Behandlung und Vortragsweise aller übrigen Parthien nicht die Aufführung eines deutschen Provinztheaters übertrafen. Die Stimmen und Singmethoden der Sänger waren allerdings vortrefflich; aber aus der oberflächlichen Behandlung der Rollen, der Tempi, der Ensembles, der dramatischen Situation sahen wir sogleich, daß sie sich aus dem Buche und der Musik nichts machten. Wenn die italienische Oper in Paris nicht ein ganz eigenthümlich-aristocratisches — sondern ein rein französisches Publicum vor sich hätte, würde sie schon längst aus dieser Capitale verschwunden sein, welche am wahren Begriff der Oper noch immer festhält. (Gutzkow sagt — wenn ich nicht irre — Aehnliches in seinen „Pariser Eindrücken“!)

Vor allem aber hat die italienische Oper kein so stabiles Repertoire wie Deutschland und Frankreich, welches seinem Theater Namen und Zeichen eines Kunstinstitutes vindicirte; es consumirt und producirt alle Jahre neue Kleider; den Typus der Bekleidung hat Italien nicht gefunden. Ein italienischer Impressario hat demnach keine Verantwortung für Kunst- und Geschmacksbildung durch ein classisches Repertoire, und keine Verpflichtung! Er muß sogar der hergebrachten Sitte, Form, dem Geschmacke seines Publicums folgen, will er nicht zu Grunde gehen; der succès d'estime der „Muta di Portici“ des „Roberto“ in der halb germanisirten Lombardei kommt nicht den Italienern zu Gute,

*) Anm. Bei dieser Gelegenheit erinnere ich, daß unlängst öfter behauptet worden, „Wir Deutsche hätten gar keine deutsche Opernmusik, da eben unser Bestes, was wir auf- „weisen könnten (Don Juan, Figaro rc.) nur italienische Opern seien.“ Ich aber meine gerade diese seien ächt deutsche Opern mit italienischem Texte, weil sie an keinem italienischen Theater bisher so durchgreifend gefallen haben, daß sie auf dem Repertoire blieben, weil kein Italiener seit 80 Jahren annähernd Aehnliches schreiben konnte, weil rein italienische Publica nirgends so vorurtheilslos herangebildete Musiker sind, diesen Mozartschen Opern wirklichen Geschmack abzugewinnen, indeß sie Deutschland, gut gegeben, niemals satt hören kann; weil die darin liegende Tiefe und Wahrheit in Italien weder verlangt noch erkannt wird, weil sie endlich Mozart für das Deutsche Publicum schrieb, nicht für das Italienische; quod erat demonstrandum.

sondern dem weiter vorgeschrittenen Geschmacke der Fremden; der italienische Pächter darf also nichts, als Speculant sein! Auch entheben ihn der Sorge für Componisten- und Sängerbildung die vielen, vom Theater unabhängigen Conservatorien; für Stimmen sorgt die liebe Natur! Darum wunderte ich mich auch nicht, in einem renommirten italienischen Hoftheater-Director und Sensalen meinen guten alten Conditor aus Turin von 1837 wieder zu finden, indem ich sein Etablissement mit jetzt gewohnter italienischer Kunstanschauung für nicht so unvereinbar halte, und jedes Landes Sitte und Meinung ehre.

Einwurf gegen die Opernschule.

Man wird mir den Einwurf machen:

„Auch Sie halten eine practische Opernschule für unerläßlich zur „Hebung deutscher Opernzustände, und glauben dadurch dem Mangel „an dramatischen Sängern abzuhelfen? So erweisen Sie denn, daß „solche Schulen schon Talente gebildet haben! Sind die Damen Sonntag, Schröder, Unger, Löwe ꝛc. aus einer Schule hervorgegangen? „Haben sie selbst eine Schule durchgemacht? — Wer hat die Schröder-„Devrient z. B. gelehrt, die Rollen Euryanthe, Fidelio, Rebecka so zu „produciren, wie es Deutschland, Frankreich und England gesehen haben?"

Zur Antwort: — Allerdings hat das Pariser Conservatoire Talente von Grund aus gebildet, — ja sogar seit 50 Jahren die meisten ersten Talente geliefert, die in der Opéra und Opéra comique angestellt waren. Ich citire nur aus dem Gedächtniß z. B. Lais, Nourrit Vater und Sohn, Dabadie, Levasseur, Alexis Dupont, Massol, Mocker, Ponchard, Damoreau, Roger; die Damen Cinti, Colon, Casimir, Dorus-Gras, Falcon, Darcier, Albert, Lavoye, wovon ich mehre persönlich kannte; außer diesen noch viele Andere, und noch heutigen Tages werden fast alle Operntheater aus dem Conservatoire recrutirt, wie ich von Adolph Nourrit und voriges Jahr noch von Duprez selbst vernahm. Gerade aus dem Conservatoire kommen auch alle jene mittleren Talente, deren eine gerundete Opernvorstellung so Vieler bedarf, um ein Kunstganzes herzustellen, und woran wir in Deutschland noch mehr Mangel leiden als an ersten Subjecten. (Man höre und sehe nur einmal die Introduction und das Finale des ersten Actes der Huguenotten in Paris, das von so vielen kleinen Rollen abhängig ist, und man wird mich verstehen, hat man jene mit der deutschen Darstellung verglichen.) Da gefiel mir noch die Anordnung in Wien am besten; man streicht dort alles weg, was zu schwer ist, weshalb auch Meyerbeer erklärte, er kenne seine Oper kaum wieder! Allein

die Opernschule, (wie jede andere Schule) ist nicht dazu da, geniale Kunst-Virtuosen zu schaffen, sondern sie hat die Aufgabe:

1) die Mängel, Unebenheiten und Fehler des Individuums zu heben,
2) die natürlichen Anlagen desselben zu wecken, in das rechte Geleis zu lenken, und allgemeine Bildung vorzubereiten;
3) ein vollkommen harmonirendes Ensemble herzustellen, weil nur Alle zusammen ein Kunstwerk schaffen können.

Die höhere dramatische und Gesangbildung kommt durch Selbststudium und Anhören der Virtuosen, und man könnte mit demselben Rechte fragen: Welche Schule hat denn die Kaunitz, Talleyrands, Guizots, Hardenbergs 2c. geschaffen?

Zweck und Bestimmung der Schule.

Gott bewahre, daß die Schule das Virtuosenthum creire und protegire, welches gar oft nur in der Einbildung der Zuhöreer basirt ist, und so manches Kunstganze gradezu vernichtet, weil es sich für ex lex hält! Im Gegentheil; die Schule soll durch Vollkommenheit der Darstellung einer ganzen Oper, einer ganzen Parthie das Publicum gerade von der Ueberschätzung einer einzelnen Principalstimme, und Solostelle ablenken, um ein absolut gutes Totale für das Höchste der Kunstanschauung zu erkennen.

Die Schule soll den Geist, die Originalität, die Herzenswärme des einzelnen Individuums nicht überflüssig machen, sonst wäre sie ja im Stande, die Natur, die Emanation aus dem Allgeist, also die Kunst selbst zu ersetzen! — Eine Operndarstellung — z. B. die des „Don Juan," der „Zauberflöte" bedarf nicht der Kraft zwölf genialer Künstler, (welche überhaupt keine Zeitepoche erzeugt) — sondern wohlgebildeter, dem Zweck des Ganzen sich subordinirender Sänger und Darsteller, damit sie alle mit einander ein Kunstwerk zur Anschauung bringen. Alle mit einander sage ich, denn Einer ist keine Oper, und Lablaches vortrefflicher Leporello gab keinen perfecten „Don Giovanni o il dissoluto punito!"

Wie viele Theater aber besitzen denn unter 12 in einer Oper Beschäftigten — so viele Kunstgebildete, die harmonisch-intelligent zur Erreichung des einzigen ästhetischen Zweckes — des Ensembles — zu wirken verstehen? zu wirken den Willen haben?

Die Schule hat eben diese Aufgabe! Sie muß die Schwächeren mit den geborenen Talenten in Harmonie bringen. Wo aber giebt es

jetzt wohl mehr Kunstbildungs=Bedürftige als gerade in der Oper, welche so viele Talente absorbirt, also immer Junges, Frisches braucht! welche vorerst nur nach Stimmen fahnden muß, wie und wo sie solche auch finden möge! Und gerade ist die Aufgabe des dramatischen Sängers eine weit schwierigere als die des recitirenden Schauspielers, der sich das einzelne Fach wählen, sich nach subjectiver Anlage für Liebhaber=, Intriguants=, Väter=Rollen bilden kann, indeß der Sänger jedes Fach begleiten muß, je nachdem es ihm der Sopran=, Tenor= oder Baß=Schlüssel zuweis't.

Vom Almaviva und George bis zum Eleazar, von der Pächterin Amine bis zur Valentine ist es ein gar weiter Sprung; wer soll denn einem blos Stimmbegabten wohl zur Seite stehen, wenn nicht die Schule? Ein außergewöhnlich schönes kräftiges Stimmorgan muß schon der Seltenheit des Organs wegen jetzt der Bühne überwiesen werden, mag der Körper in dem es steckt, der Geist, der es beleben soll auch voll der rohesten Schlacken sein. (Man hat ja schon hinkende, bucklige, schielende Sänger statuiren müssen, man hat sie aus allen Ständen genommen; es schaarten sich Herzoge, Barone, Commis, Handwerksbursche und Bauerjungen unter die Opernfahne; — dergleichen kommt in der Schauspiel=Candidatur selten vor!) Wer soll nur die Stimm= und Sprach=Abnormitäten ausgleichen, den Bildungs=Mangel unterrichtend ersetzen, den Körper gefügig machen? Wer soll die Eigenthümlichkeiten der verschiedentlichen Musikstyle, die Characteristik der Rollen, Anstand und Gebärden, und jene allgemeine Vorbildung lehren, die zur Harmonie des Ganzen unerläßlich sind? Es beweisen also einzelne deutsche Theatergesangs=Talente und Genies Nichts gegen meine Behauptung, denn

1) giebt es, und gab es von jeher solcher Talente zu wenige, daß man damit nur für sechs deutsche Theater ausreichte, geschweige denn für 20 und mehre;
2) ist es eine Frage, ob nicht selbst solche Genies noch der Schule bedurft hätten, um sich acurater in das Opern=Ensemble zu bequemen, Vollkommeneres zu leisten, und eigenthümliche Fehler abzulegen?
3) macht ein Genie kein Kunsttotale, sondern nur Kunstscenen;
4) bleibt selbst eines ausgezeichneten Talentes hohe Kunstleistung noch vom Zuspiel und von der harmonischen Mitwirkung der umgebenden kleineren Rollenträger und Sänger abhängig;

5) hat die Opernschule überhaupt nicht die Aufgabe Genies zu bilden, (sonst hätte sie wahrscheinlich nicht viel zu bilden) sondern die oben unter 1, 2, 3 aufgeführte Bestimmung, um endlich den gerecht beklagten Mangel an dramatischen Sängern und vollkommenen Ensembles in Deutschland zu heben, und dem Publicum zu zeigen, daß die Vollkommenheit einer ganzen Opern-Vorstellung das Kunsthöchste ausmache, um dadurch vielleicht auch die Anmaßungen des Virtuosenthums aller Art herabzustimmen.

Wäre in Wien oder Berlin erst eine rechte Opernschule ins Leben getreten, a unter dem Schutz der Regierung, b in Verbindung mit der Opernbühne, c geregelt nach progressiver Methode durch gesetzliche Anordnungen, d unterstützt für den Anfang, damit man auch arme talentvolle Aspiranten unentgeldlich aufnehmen, und denselben den Unterrichtsbeitrag so lange creditiren kann, bis sie ihn abbezahlt haben; — dann kann es wahrlich nicht an solchen Begabten fehlen, die Unterricht an einem öffentlichen Institute suchen, welches durch geschickte Lehrer von gutem Kunstrenommée und practischem Unterrichtstalente in Achtung kommen muß! Die Ausübung der dramatischen Gesangskunst ist trotz der plötzlich hereinstürmenden Zeitwirren noch immer sehr belohnend; gleichwohl besitzt eine gute Zahl deutscher Opernbühnen kaum (!) so viele Künstler, welchen man jede Aufgabe, unbekümmert um den Erfolg überweisen könnte! Wir haben 72 große und kleine Theater, welche vollständige deutsche Opern-Vorstellungen geben; unter dieser Zahl sind 35 bedeutende stehende Operngesellschaften, unter dieser wieder 20 Hof- oder wenigstens subventionirte Bühnen, welche sich zum ersten und zweiten Range rechnen. Haben wir auch an 20 Bühnen ein gutes Ensemble, geschweige denn 20 gute Primadonnen, Tenore, Baritone und Bässe, die einer billigen Critik entsprechen?

Aeltern und Vormünder würden gewiß und vorzugsweise nur eine solche Opernschule zur Ausbildung für ihre Kinder und Pfleglinge wählen, weil in dieser:

a. die Aufnahme in die Schule nur dann gestattet wird, wenn der Aspirant gewissenhaft geprüft, mit unverkennbarer Anlage erfunden worden ist;

b. weil eine solche Schule die Pflicht hat und das Recht haben muß, Zöglinge, die sich in 6 Monaten nicht fleißig, gedächtnißstark, Gefühl begabt erweisen, wieder zu entfernen, um sie einer andern Bestimmung zuzuweisen;

c. weil eine solche Schule die gewisse Aussicht bietet, daß der taugliche Zögling eine adäquate Anstellung als actives Mitglied mit Gehalt an dem mit der Opernschule verbundenen Theater erreiche;

d. weil also Aeltern und Zöglinge vor der oft vorkommenden Prellerei und Gewissenlosigkeit der Privatlehrer gesichert sind; denn der die Schule mit beaufsichtende Opern-Director, welcher bei den Anlagen und der Ausbildung des Zöglings mit interessirt ist, wird sich nicht selbst täuschen wollen!

Die Delles. Sonntag und Schröder sind freilich nicht aus deutschen Opernschulen hervorgegangen, — sie sind vielmehr als geborne Talente vom Himmel gefallen, und haben überdies beide eine sehr sorgfältige Privatbildung erhalten, die nicht Jedem werden kann!

Ich könnte dagegen, — diesen beiden gegenüber wohl zehn andere Damen namhaft machen, die fast noch stimmbegabter waren als sie, und es gleichwohl nie höher — als bis zur Anerkennung ihres schönen Materials gebracht haben, weil sie nie belehrt wurden, wie man Fehler ablegen, auf eigenen Füßen stehen, und aufwärts streben müsse!! —

Und wie viel mehre Sänger gab es erst in Deutschland, welche lediglich aus Mangel an genügender Vorbildung verkümmerten? Endlich wiederhole ich noch einmal: Die Schule hat nicht die Aufgabe Genies zu creiren, sondern Talente zu bilden! — um ein Kunst-Ganzes herzustellen.

Aber, wird man wieder entgegnen: „Die Schule erzieht nur „Automaten, Drahtpuppen! ein geregeltes, künstlerisch ge„führtes Operntheater mit tüchtigen Regisseuren und Ka„pellmeistern wird die Schule entbehrlich machen, denn nur „das eigene Schaffen belehrt!"

Diesen Einwurf halte ich — mit Erlaubniß zu sagen — für eine entschuldigende Redensart jener glücklichen Naturalisten, welche bei dem jetzigen großen Sängermangel durch ihre Stimme allein zu siegen im Stande sind, die also nichts lernen wollen, nichts zu lernen brauchen, und doch applaudirt, reich honorirt werden; die das Publicum mit allen Mängeln dulden, und noch dazu cajoliren muß, will es nicht ganz ohne Primadonna, oder Tenor sein! — Oder es suchen sich durch diesen Einwurf wirkliche Talente die Concurrenz junger glücklich gebildeter Opern-Aspiranten aus Eifersucht vom Leibe zu halten; — denn Grund hat er keinen, wenn wir nur einen Blick auf das Pariser Institut werfen! Hat dies in den vorhin aufgezählten Gesangskünstlern etwa

Automaten erzogen? - Hat ein Pariser Opern = Ensemble das Ansehen eines Marionettenspiels? Alle vorurtheilsfreien rechten deutschen Künstler, welche Paris besuchten, — von Strohmeyer an bis zu Eduard Devrient, kamen mit der größten Anerkennung der französischen Opern=Künstler und des französischen Zusammenspiels zurück, und dieser Letzte hatte nicht einmal das Glück, die académie royale in ihrer Glanzperiode (von 1825 bis 1836) zu beurtheilen. Adolf Nourrit z. B. erzählte mir selbst seinen ganzen Bildungsproceß; er war Commis, später Reisediener für Mathies in Leipzig, und sein Vater, der berühmte Tenor — hatte den Sohn mit allem Grund von der Bühne fern gehalten, weil, wie dieser selbst bescheiden bemerkte, „etwas Ungeschickteres als ich nicht gefunden werden konnte." Und Nourrit durch das Conservatoire und Privat = Unterricht rasch gebildet, hat mich besonders im dramatischen Vortrage mit Bewunderung erfüllt als Arnold, Masaniello, Neocles und Graf Ory, so wie er denn lange Zeit mit Recht der Liebling von ganz Paris war. Allerdings fiel es mir auf, daß er wie seine Collegen die Rollen bei jeder Vorstellung fast pedantisch bis ins kleinste détail gleich uniform zur Ansicht brachten, sich nie irgend eine augenblickliche geniale Abweichung gestatteten, wenn auch nur Ihrer zwei auf der Scene standen; aber dieser — ich möchte sagen — artistische Mechanismus — war so exact eingeübt, so ein Ganzes geworden, (auch durch das Gesetz der Rollencreation geboten), daß er vollkommen täuschte, und sich wie zur Natur gewordene Kunst ansah; indeß bei uns der s. g. geniale Cynismus — wenn er nicht auf unerschüttertem Künstlercredit basirt ist, — oft geradezu jede Täuschung aufhebt. Eine ächte Opernschule, von ausgezeichneten dramatisch-musicalischen Künstlern theoretisch eingeleitet, durch die Feuerprobe eigener Bretterroutine und Kunstausübung belebt, kann nicht Automaten bilden, sonst verfehlte sie ihren Beruf, und wäre nicht die ächte Schule; im Gegentheil, sie soll gerade die pure Schönrednerei und Bildnerei der hereinbrechenden philosophischen Theoreme ad absurdum führen, wenn dies überhaupt je nöthig werden sollte. An einem künstlerisch geführten Operntheater aber, mit wahrhaft gutem Regisseur und Kapellmeister — („gäbe es dergleichen") hat der Regisseur weder Muße, noch Obliegenheit dramatische Sänger theoretisch = practisch auszubilden. Wenn er sie für einzelne Fälle zur Noth etwas „zustutzt" und „dressirt," hat er schon viel geleistet; solche Dressur aber lehrt höchstens mechanisch „Nachmachen," bessert nur einzelne äußere Makel, giebt keine innere Bildung, eben so wenig wie es der bräuchliche Privat=Unterricht thut, der die systematische Ausbildung der Körper=, Sprach= und Gesangsgewandtheit meines

Wissens nach niemals, oder wenigstens sehr selten sich angelegen sein läßt, sondern gleich mit Einstudiren ganzer Rollen anfängt, also eher Automaten und Drahtpuppen erzieht, als eine Schule in meinem Sinne. Geben wir aber zu, daß in Deutschland „künstlerisch geführte" Opernbühnen mit vortrefflichen Regisseuren und Kapellmeistern zu finden seien, — so nenne man sie, so bezeichne man die in neuester Zeit und in genügender Anzahl aus denselben entstandenen Opernkünstler! Haben die an solchen Musterbühnen waltenden Regisseure und Kapellmeister — bei der Einrichtung, täglich zu spielen, bei der Concurrenz der Bühnen gegen einander, bei der aus Blasirtheit entstandenen Neuigkeitssucht der Zuschauer, bei der Veränderungs- und Wandersucht der Schauspieler, bei dem durch Krankheit und „eingetretene Hindernisse" gehemmten Repertoire, u. d. gl. wohl Zeit, Ruhe und guten Willen genug, unreife Talente systematisch sorgfältig heran zu bilden? Geben wir aber wieder zu, daß es solche Regisseure an solchen Bühnen ersten Ranges gäbe, daß solche Kapellmeister existirten, die nicht selbst berühmte Componisten seien, und alle Erforderlichkeiten des ächten Regisseurs besäßen, geben wir zu, daß sie Zeit und Geduld und Ruhe gewännen, Talente langsam und systematisch heran zu bilden; welchen Lohn, welchen Dank, welche Vergeltung erhalten sie denn für die mühesamste, anstrengendste Arbeit, welche so viele wissenschaftliche und artistische Vorkenntnisse und Gewandheit und Geduld erfordert? Erwirbt sich der Kapellmeister nicht selbst mehr, wenn er handwerksmäßigen Unterricht von Haus zu Haus aufsucht, und stundenweise ohne große Mühe und Aerger einen Thaler einsäckelt, oder Conzerte veranstaltet? Ehemals vielleicht mögen solche Palliativ-Lehrer für die Bühne genügt haben, als die Woche ein oder zweimal Opern-Vorstellungen Statt hatten, als das Publicum noch durch „Fanchon," „Spiegel von Arcadien" und „das Dorf im Gebirge" vollkommen zufrieden gestellt worden, als die plötzlich „eingetretenen Hindernisse" zu den Ausnahmen gehörten; jetzt aber — wo die fünfactigen Opern ein gutes Stück Weltgeschichte enthalten, die Anforderungen allseitig schwindelnd emporgewachsen sind, können sie nicht mehr ausreichen; und sie bekämen ja doch für ihre Riesen-Arbeit keinen adäquaten Lohn! — Man wirft endlich noch ein:

Nur das eigene Schaffen belehrt!

Einverstanden! aber nur das Schaffen unter Beaufsichtigung, Anweisung und Correction des Lehrers. Gerade dies vor-

schnelle „Schaffen" des Anfängers mit reizender Stimme und Persönlichkeit hat ihn zu keck gemacht, hat von jeher das Publikum, oder die „guten Freunde" also bestochen, daß sie alle seine Mängel übersehen, ihn mit Beifall überschütten, und in der anmaßlichen Meinung, er sei schon vollkommen, bestärken; gerade deshalb gehen die vortrefflichsten Anlagen zu Grunde, werden die Ensembles zerrissen, und ganze Werke, selbst der Geschmack verdorben. — Wir haben die vortrefflichsten gedruckten Singschulen, und Anweisungen zur Bildung des Schauspielers! aber kaum Einer ist im Stande sich aus denselben selbst zu bilden, denn unsere Kunst ist bedingt durch Zuschauer und Zuhörer. Wird aber vom Publicum eine so großartige Stimme allein schon hoch überschätzt, so sieht der Anfänger daraus, daß er ebenfalls nicht viel zu lernen brauche um zu gefallen, er nimmt wohl sogar das Linkische, Falsche, Verkehrte dieses vergötterten Sängers selbst an, und dann wundern wir uns noch, daß classische Musikwerke nicht mehr gefallen?

Die Stimme = 99 pCt.

Ich muß jetzt auch jenen bekannten Ausspruch anregen, der sich im Munde der Sänger fortgepflanzt, und sie wie das Publicum der Dilettanti irre geleitet hat. Diejenigen Sänger berufen sich nämlich gar zu gerne darauf, die nichts haben, als Stimme, und Keckheit! Er heißt:

„Zum Singen sind hundert Dinge erforderlich; neun und neunzig
„Procente aber sind die Stimme."

Wer hat dies zuerst ausgesprochen? — Der Italienische Sopransänger Aprile im Jahre 1782 hat es meines Wissens in der Vorrede zu seiner „Kunst die Stimme zu bilden" zuerst ausgesprochen. Ich las es in dem eigenhändigen Manuscript desselben, welches im Besitz des verstorbenen Gesangmeisters Tomasselli war. Also ein Italiener, ein Castrat im Jahre 1782!? — Dieser hatte nach den damaligen Begriffen von der Oper in Italien vollkommen das Recht dazu. Hätte man einem Castraten von 1782 eine Parthie, wie Raoul oder Eleazar vorgelegt, so wäre er wahrscheinlich mit Extrapost nach Hause zurück geeilt. Hat doch Veluti auf Einladung des Grafen Ferd. Pallfy „die Adelaide" in seiner Soirée vorzutragen, mit der Bemerkung: „oh che brutta musica" noch 1813 zu singen verweigert! Seit dieser Zeit ist die Oper durch Gluck, Mozart, Paer, Spontini, Auber, Weber und Meyerbeer also vorwärts geschritten, daß jener Satz stark modificirt werden muß. —

Zerlegen wir nur die Parthien des Orest, des Don Juan, Licinius, Masaniello, Adolar, Raoul und Robert! oder der Clythemnestra, Donna Anna, Amazily, Euryanthe, Recha und Valentine, und fragen wir einfach:

Genügt dem Kunstkenner, dem rechten Critiker und gebildeten Publicum eine Sängerin ohne dramatischen Ausdruck, als Donna Anna im 1. Act der Oper Don Juan? ein Sänger allein als Bertram oder Don Juan? Fragen wir weiter: Warum giebt es denn jetzt so gar selten noch einen ächten Don Juan? einen ächten Almaviva, Raoul, und Masaniello? — Die Sänger singen zwar diese Parthien alle, aber das Publicum hat sich schon herabstimmen müssen und sagt: „Wenn wir wollen spielen sehen, gehen wir ins Schauspiel," der Critiker verstummt, oder wird satyrisch; der Kenner aber, — der meidet nachgerade das Operntheater ganz!

In Italien genügte damals, und auch heute noch ein Operist mit colossaler, ausgebildeter, schöner Stimme; — ich sah einen völlig ungebildeten, unmusicalischen, ein Vierteljahr auf der Bühne stehenden Riemergesellen als „Alfonso" in der „Lucrezia" Furore machen; warum nicht? Stimme und Persönlichkeit waren vortrefflich, die Intonation, Aussprache, Gesticulation zwar fehlerhaft, und Darlegung des dramatischen Elements wird in Italien (auch im Süden Deutschlands) nicht stricte gefordert, aber in Summa: der Riemergeselle erhielt schon zur zweiten Scrittura 1500 Zwanziger per mese, und die ersten Sensalen rissen sich um ihn. Weshalb sollte ein Solcher nicht den Spruch: „99 Procent sind die Stimme" sich auf die Riesenbrust tätowiren lassen? — Aber er gilt für Deutschland und Frankreich nicht, und besonders 1849 nicht mehr! Und dem Himmel sei Dank, der Geschmack des gebildeteren Publicums im Norden Deutschlands hat sich schon so sehr zum Bessern gewendet, daß die Sänger mit 10 Prachttönen, ohne Geschmack, Wahrheit des Vortrags und der Darstellung auch nicht mehr gefallen. Berlin, Hamburg, Wien und London hat der 3te Act der „Nachtwandlerin" und „Lucia" von Jenny Lind entzückt, deren Stimme kaum ein Drittheil zu dem ungetheilten Beifall beitrug, welchen sie von der gediegensten Critik und dem intelligentesten Publicum erhielt; denn wir wissen ja Alle, daß das Materiale der Lind keines der ersten ist, und sie selbst weiß es noch besser als wir; darum war sie auch so unermüdlich in ihrem Studium! Gälten nun Ihr Vortrag, Ihr Rollenstudium, Darstellung, ihre poetische Durchgeistigung auf der Bühne, nur ein Procent, — ei warum hätten dann die vielen großen Sängerinnen mit weit schöneren, klangvolleren, kräftigeren Stimm-

organen, weit reizenderem Gesichtchen und üppigem Aeußeren, also mit 99 Procenten, nicht bei weitem größeren Beifall erhalten, als sie?

Ein geistreicher Schriftsteller in Wien sagte ungefähr Folgendes über die Lind: Ich habe alle großen Sängerinnen gehört, die bei weitem schönere Stimmen und Persönlichkeiten, mehr Leidenschaft und Wärme, brillantere Stimmfertigkeit ꝛc. hatten als Dem. Lind; aber nachdem ich Dem. Lind gehört hatte, fühlte ich erst, was allen anderen Sängerinnen fehlte! Man kann den Nagel nicht schärfer auf den Kopf treffen, als es durch diesen Satz geschieht; es fehlte ihnen die reine schlichte ungekünstelte Wahrheit des Vortrags, der Darstellung, und der poetische Duft, der wie ein gottinspirirter Aether die Töne dieser Künstlerin umschwebt und das Ohr des Herzens durchzittert! *) Gleiches bewies auch Mad. Viardot-Garcia, deren Stimme und Persönlichkeit keineswegs bestechend waren!

Wir können also den banalen Satz des italienischen Sängers Aprile heutzutage und in Deutschland nicht mehr Geltung geben, als er verdient, weil zur vollendeten Darstellung einer Opernparthie gehört:

1) Stimme, 2) Ausbildung derselben, 3) Characterdarstellung,

---

*) Anm. Man möge mich nicht zur Zahl der blinden Enthusiasten zählen; Dem. Lind sang die Parthien „Lucia" und „Marie" in Hamburg zuerst in deutscher Sprache; sie studirte sie dort; ich accompagnirte und mußte ihr die Worte, Verse und oft selbst den Reim aus ihren schwedischen Originalparthien deutsch also accomodiren, wie sie dieselben ursprünglich schwedisch vortrefflich studirt hatte und zu singen gewohnt war. Bei dieser mir unvergeßlichen Arbeit sah ich auch, daß die schwedische Uebersetzung dem italienischen Original weit näher stand und poetischer klang, als die gewohnte deutsche, weshalb sie sich auch lange Zeit weigerte, diese Parthien deutsch bei uns zu singen. Andere hielten sie deshalb für eigensinnig. Ich kannte den wahren Grund und mußte ihn nur billigen; diese Veranlassung gab mir in mehr als acht Wochen auch Gelegenheit die Künstlerin ganz zu beurtheilen, ihren Scharfsinn, Tact und völlige Ueberwindung alles Mechanischen, ihre Reinheit des Gemüthes und Poesiehöhe zu schätzen.

Schillers gewichtige Worte: „Die Kunst werde um der Menschheit, der Veredlung des Menschen willen zu einem Lehramt alles Guten, Edlen und Moralischen" finden auf sie die vollkommenste Anwendung, und nur wer es genau weiß, warum Dem. Lind auf raschen und großen Gewinn hindrängt, wie sie heimlich die Armuth und Ihre Landsleute oder Künstler unterstützte, wie ihre Harmlosigkeit und Güte mißbraucht worden sind, nur wer ihre Lebensverhältnisse, Heimath, Erziehung und auch Ihre körperliche Physik ganz kennt — der darf sie beurtheilen. Ich gestehe auch, daß ich nach der ersten Theaterprobe, wo Dem. Lind mit voller Stimme sang, ganz dasselbe dunkele Gefühl hatte, wie es jener Schriftsteller ausspricht; ich wußte nun „was den anderen Sängerinnen fehlte"! — Ich ahnte es wohl, aber hörte es nicht vorher. Ueber den wohlthätigen Einfluß einer solchen Künstlerinn auf die ganze Oper ließe sich eine große Abhandlung schreiben, ohne im geringsten Enthusiast zu sein!

4) Gefühlswärme und Wahrheit, — ohne welche alle Ueberwindung des Mechanischen und Aneignung des Correcten dennoch keine Täuschung hervorlockt.

Allerdings ist die Menschenstimme eine Zauberin, die oft schon aus rohem Munde ergötzen kann; aber man darf ihr doch nicht mehr Werth geben, (nachdem wir hundert Stimmen und alle Arten von Singmethoden gehört haben), als etwa ein Viertheil in der ganzen Aufgabe; das zweite Viertheil gebührt wohl der Bildung derselben (Intoniren, Vocalisiren, Syllabiren, Accentuiren) das dritte wird die Recitation, Darstellung durch Mienen- und Geberdenspiel, Verständniß und naturtreue Characteristik der Rolle in Anspruch nehmen, das letzte Viertheil aber, und das gewichtigste ist die Vollendung des Ensembles durch moralische Kraft und Wahrheit des Gefühls. Wer den Sänger Vogel als Jacob in „Joseph und seine Brüder", Fischer als Micheli im „Wasserträger", Lablache als Uberto, die Malibran und Sonntag als Desdemona, Rosine im „Barbier", endlich die Lind als Lucia und Amina gesehen und gehört hat, der wird mich verstehen. Diese, und Viele andere noch — hatten die Materie und den Mechanism der Kunst längst hinter sich liegen; sie schufen im Augenblick der Darstellung die Vollendung des ganzen Bildes durch die Wahrheit und Moralität ihres richtig und wahrgebildeten Gefühls. — Wir finden die ersten zwei Viertheile des Sängerproblems häufig bei allen ersten Sängern Italiens; denn sie haben Stimmen und Schulen des Gesanges, das dritte fehlt ihnen schon zumeist; ich wenigstens möchte es mit gänzlicher Ausnahme der opera buffa nur Lablache als Uberto in Paer's „Agnese" zugestehen, und der Malibran überall; das vierte aber — welches nur das Resultat höherer Gesammtbildung sein kann, habe ich außer diesen in der italienischen Oper meines Wissens noch bis heute nicht gefunden, und konnte ich wenigstens das eingelernte italienische Pathos nie für baare Münze anerkennen; weit näher steht der Wahrheit, meiner Ansicht nach, die deutsche selbst oft unbehilfliche Natürlichkeit und die industriöse französische Kunstmechanik.

Jener Satz ist also nur nach italienischen Kunstbegriffen wahr und dem Opernzustand der damaligen Zeit angemessen. Hätte ich aber auch in meiner Behauptung und Ansicht geirrt, und fände sie die gründlichste Widerlegung; unsere Opernelenen würden dennoch jedenfalls besser thun, ihr Glauben zu schenken, damit sie uns nicht länger mit ihren 99 pCt. abfertigen, und was ihnen fehlt, erlernen möchten. Ach! — überall wo wir hinblicken, fehlt uns die Schule und das Regulativ, die methodische Bildungsordnung! Ueberall fehlt uns die Be-

aufsichtigung und Lehre des anfangenden Sängers, wenigstens durch gebildete Regisseure! Denn das beste Conservatorium kann doch nur gebildete Anfänger auf die Bühne bringen, nicht fertige Künstler, und bei jeder neuen Parthie beginnt das Studium neu! Man kann nun hauptsächlich noch den Finanzpunct mir entgegenhalten und fragen: **Woher sollen pecuniäre Mittel kommen,** um ein solches Institut zu gründen und zu erhalten? Die Theatersubventionen aus der Privatcasse der Fürsten erreichen ohnehin schon hunderttausende von Thalern, und werden bald ganz aufhören! Zur Antwort:

Eine derartige Einrichtung muß der Staat selbst bestreiten, und sie in die bestehenden Kunstacademien einreihen, wenn auch nicht in denselben Gebäuden; doch so ungefähr wie etwa die Theater-Tanzschulen schon bestehen, ohne welche in Berlin, Copenhagen, Paris, Mailand, Neapel an kein Ballet mehr zu denken wäre.

Die Kosten werden theilweise der schon bewilligten Unterstützungssumme der Hoftheater entnommen, welche bald einer ermäßigteren Ausgabe bedürfen würden, möchte man einer später zu erörternden Proposition folgen.

Kosten-Ueberschlag.

Für den Anfang einer Opernschule — welcher jedenfalls klein und ja nicht geräuschvoll sein dürfte, — wäre nöthig:

Ein geeignetes Local, mit ein Paar Piano's und dem dürftigen Apparat von Podium, Coulissen, Requisiten; (hiebei berechne ich nur die Miethe; das Uebrige könnte guter Wille und das in Verbindung stehende Theater selbst beschaffen); also circa . . . . 400 fl.

Ein Vorsteher der Schule, der zugleich eine kleine Musikalien- und Büchersammlung besitzen, der alle einzelnen Lehrer auf das besondere Bedürfniß dieser Bildung hinleiten und selbst die oberste Perfectionsclasse versehen müßte ca. . . . . 1000 fl.

Eine Gesangslehrerin, Zwei Gesangslehrer } Alle selbst (früher oder noch) ausübende Opernkünstler . . . . . 1200 fl.

Ein Clavierlehrer, der auch accompagniren müßte 400 fl.

Ein Lehrer für Aesthetik, dramatische Literatur, Geschichte im Allgemeinen und bezüglich auf das Theater, die Costüme ꝛc. . . . . 400 fl.

3400 fl.

	3400 ℛ
Ein Lehrer für Declamation, Anstand, Geberde, Mimik und Darstellungskunst im Allgemeinen und in Verbindung mit dem Gesang	400 ℛ
Zwei Lehrer für italienische und französische Sprache	500 ℛ
Ein Tanzlehrer, zugleich für Exerciren, Fechten, Turnen	300 ℛ
Zur allmähligen Anschaffung einer kleinen Bibliothek von Büchern, Costümebildern, Musicalien, dann Copiaturgebühren 2c. 2c.	400 ℛ
Summa	5000 ℛ

Also 5000 Thaler oder 8750 Gulden! wären zum Anfang erforderlich! wenigstens als jährlicher Vorschuß für drei — vier Jahre, denn obwohl die Mehrzahl der Zöglinge unentgeldlichen Zutritt erhalten müßte, könnte man doch ihr jährliches Schulgeld von z. B. 100 Thlrn. später von ihrem Gehalte abziehen, wie dies ja auch die Singmeister und Theatercommissionäre thun, und wie es sogar an Universitäten geschieht.

Nun wäre ohne Zweifel zu erwarten, daß die deutschen Fürsten, die Intendanten kleinerer Hoftheater, selbst einige Kunstmäcenaten und Ältern oder Vormünder aus dem wohlhabenderen Stande in der Provinz für stimmbegabte Eleven, dem Institut zugesendet, das ausgesprochene Honorar pro Anno gerne bezahlen würden, wenn eine solche Opernschule in der Residenz erst einmal ordentlich constituirt und durch gute Lehrer und gute Resultate zu Ansehn gekommen ist; denn die ersteren erreichen hiedurch nicht nur besser gebildete junge Talente, sondern auch um kleineren Preis; letztere führen ihre Pflegebefohlenen einer eben so ehrenvollen, und noch gewinnreicheren Bestimmung entgegen, als manche andere, deren Erreichung viel mehr Zeit und Geld kostet. Das Theater aber, welchem eine solche Opernschule affilirt ist, würde sich gewiß am besten dabei stehen, wenn es durch einen Vorschuß für die anvertrauten Zöglinge, oder wenigstens durch übernommene Bürgschaft für sichere Zahlung — dereinst wohlgebildeten jungen Nachwuchs erhielte! Würden die ersten Hoftheater auf meinen Vorschlag eingehen, nur ein Minimum an Gehalten zu gewähren, wie ich im Anhange proponire, so stände die Dotirung einer Opernschule mit 5000 — 6000 ℛ gar nicht mehr in Frage. Die Noth der neuesten Zeit dürfte darin am ersten Wandel schaffen.

Man sieht, nur der Anfang ist schwer, und bedarf des Staates Unterstützung, und selbst diese würde wahrscheinlich effectiv für die ersten Jahre nicht höher als 4000 ℛ pro Anno zu stehen

kommen, da auch auf einige bemittelte Zöglinge zu rechnen wäre. Was sind aber 4000 ℛ𝓅 — gegenüber der 150,000 ℛ𝓅 des Königs v. Preußen, der 100,000 fl. der Könige von Baiern und Würtemberg, des Großherzogs von Baden, der 60,000 ℛ𝓅 des Königs von Sachsen, der 40,000 ℛ𝓅 des Großherzogs von Meklenburg, des Herzogs von Braunschweig rc. rc., welche sie den Theatern zuweisen? Durch Beschränkung der Canzeleien und der Verschwendung an einzelne Protegés allein könnte wahrscheinlich diese kleine Summe erübrigt werden, die ja ohnedies in 5—6 Jahren ganz entbehrlich werden dürfte; denn alle Theaterdirectionen von irgend einer Bedeutung — (also wenigstens 25 in Deutschland) müßten sich ja eher an eine solche Opernschule adressiren, als an Theaterbureaux und fahrende Schüler bei kleinen Bühnen, und sie würden die Erstattung des Schulgeldes um so weniger weigern, als sie gebildetere Zöglinge zu mäßigerem Preise erhielten, und die Courtage an die Theatermäkler ersparen.

Ich mache mir in dieser Angelegenheit keine Illusionen, habe sie lange und reiflich durchdacht, und hauptsächlich Ed. Devrients Büchelchen: „Ueber Theaterschule," Berlin, Jonas Verlagsbuchhandlung, hiebei im Auge gehabt, welches mit den nöthigen Modificationen ganz auf meinen Gegenstand anwendbar ist. Nach der geschichtlichen Progression, welche die deutsche Oper und die Oper in Deutschland gemacht haben — wird man von einer wirklichen Errichtung der Opernschulen nicht mehr Umgang nehmen können. Blicken wir in die Vergangenheit!

Zuerst hatten wir kleine wandernde Truppen! Bald sahen selbst die Fürsten kleiner Residenzen ein, daß solche dem Bildungsgrade ihres Hofes und Residenzpublicums nicht angemessen seien; sie beriefen daher fremde Sängertruppen, vorzüglich italienische; als diese zu große Summen kosteten, und die Deutschen etwas gelernt hatten, unterstützte man die kleineren deutschen Sänger- und Schauspieltruppen mit 2—3000 ℛ𝓅, um ihr Gedeihen zu fördern, und auch das Volk an dem Genuß der Oper Theil nehmen zu lassen; man errichtete der Kunst schönere Gebäude, und schuf auch dem Volke eine wohlfeile — wenigstens edlere und unschädlichere Erholung als die in den Tabagien. In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts fühlte man schon den mächtigen Einfluß der deutschen Bühne auf das Leben und Treiben in den Städten, und benutzte ihn auch politischerseits! Die größten Geister der Nation nahmen sich nun der Bühnen an; jetzt wurden sie auch in Provinzstädten permanent, und mit größern Summen unterstützt, damit eine gute Truppe beisammen bleiben, und das Ensemble zur Geltung

kommen konnte; da fing der Schauspielerstand an „ehrlich“ zu werden, und rangirte sogar schon mit Hoflaquaien und Kellerschreibern!! Als hiedurch der Schauspieler sich für die gewöhnlichen Lebensbedürfnisse gesichert fand, als er sich die silberne Taschenuhr und die seidenen Strümpfe nicht mehr vom Kutscher des Herrn Prälaten zu leihen brauchte, um den „Orgon“ zu spielen, da fühlte man, daß diese Leute auch honett sein könnten; daß die Entsittlichung dieser Parias nicht aus ihrem Beruf hervorgehe, sondern aus ihrer Hilflosigkeit, Armuth, und aus den von Zeloten angeregten Vorurtheilen. (So dürften wir die moralische Bildung der Menschheit auch erst dann zu gewärtigen haben, wenn alle ein Hühnchen im Topfe kochen können). Jetzt wuchs die Würde der dramatischen Kunst, und man unterstützte auch den deutschen Genius! Mozart bekam freilich nur 800 fl. — „für nichts“ wie er sagte; aber item, es war doch ein Anfang. Letzter Zeit mußten sich selbst die Landstände in Oestreich, die Actionäre und Magistrate in Provinzstädten zu Conzessionen, miethefreien Kunst-Tempeln bequemen. Frankfurt garantirt längst ein Abonnement von 52,000 fl. Die Stadt Mannheim bringt durch eine freiwillige Steuer auf Salz jährlich 20,000 fl. auf; die Stände von Böhmen und Steiermark geben 10,000 und 8,000 fl. jährlich; die östreichische und preussische Regierung unterstützen schon die Provinztheater-Directoren von Magdeburg, Posen, Königsberg etc., von Innsbruck, Brünn etc. mit 2—3000 ℛ oder Gulden, denn in der Provinz wächst nicht minder das Bedürfniß nach einer bildenden, geistigen Erholung durch Musik und Dichtkunst, als in der Residenz. Zurückzugehen fällt Niemand mehr ein; nicht einmal die Kriege von den siebenziger Jahren an bis 1815 hielten uns ganz auf. Das Tabegieleben der frühern Zeiten ist jetzt dem Gebildeten ein Greuel geworden, man sehnt sich nach Besserem. Die geistige Bildung wurde immer mehr Gemeingut; vor 30 Jahren waren noch Hamlet, Don Carlos, Faust, — Iphigenia, Figaros Hochzeit, Don Juan, Fidelio fast nur die Wonne des Künstlers, Gelehrten, Kenner; jetzt sucht sie schon der gebildete Handwerksstand auf, falls er das Eintrittsgeld aufzubringen im Stande ist. Aber nun ist auch eine andere Erscheinung zu Tage gekommen; je mehr sich die unteren Stände wahrhafter Bildung befleißigten, desto blasirter ist der Wohlhabendere geworden, und hat hiermit auch die Ueberschätzung des Virtuosenthums geschaffen; und so rechtschaffen-edel unsere deutschen Fürsten und Regierungen zu nennen sind, die deutschen Kunstzustände aus dem Schlackenwust und Schlamm der Armuth und Niedrigkeit herausgerissen zu haben, so unangemessen hat man hier und dort sich überboten, raffinirte Kunstgenüsse und Kunstgötzen, eingebildete,

bloß prachtvolle, keineswegs ästhetisch schöne Kunstfeste geschaffen, und sie übermäßig bezahlt.

Jetzt mahnt alles, und ernstlich daran

1) die Wohlthaten einsichtiger Fürsten und Regierungen auch auf die Bildung jener Künstler auszudehnen, welche die Dichtungen der Tonsetzer lebendig zu machen berufen sind;

2) die Theater dem Volke zugänglicher zu machen, damit Alle an den lebendigen Gebilden Theil nehmen können, welche unterrichtende geistige Erholung für Verstand und Gefühl vermitteln, d. h. die Eintrittspreise herabzusetzen für alle vom kleinen oder Mittel-Stande der Einwohner frequentirten Plätze. (Die Eintheilung des ehemaligen Parterre noble in Parterre und Parquet-Sperrsitzplätze, die immer größere Ausdehnung des Parquets und Verkleinerung des Parterre hat meines Erachtens in der neuesten Zeit die Lust zum Theater im Mittelstande immer mehr unterdrückt. Der Besuch des Parquets ist gar vielen zu theuer, des Parterres zu ignobel geworden; diese Scheidewand des Reichern vom Unbemittelten bildete Castengeist; mancher ginge gerne ins Parterre, aber er fürchtet an Ansehen und Credit zu verlieren, wenn er dort bemerkt würde; mancher hätte wohl das Geld, das Parquet zu besuchen, aber er fürchtet seine Vorgesetzten und Hochmögendere dort zu finden, von welchen er seinen Verdienst bezieht. Wie viel practischer sind dagegen einige italienische Parterres nur für männliche Zuschauer, namentlich alle unverheiratheten, zu welchen der ganze Raum mit nummerirten Bankplätzen zu sehr wohlfeilem Preise nach der Nummernreihe verkauft wird, so daß jeder Parterrist bequem sitzen kann und einen bestimmten Platz findet! Weil der Italiener nun diese Bequemlichkeit für 20 — 30 Xr., und große gute Gesellschaft täglich im Parterre findet, ist ihm der Theaterbesuch fast Bedürfniß geworden. Nur etwa die ersten zwei Bankreihen könnten für Parterre-Abonnenten eingeräumt werden; dagegen müßten Balcons vor den Logenreihen die Damen aufnehmen, welche nicht Abonnenten sind, und jedenfalls Parterre, 3ter und 4ter Rang zu sehr mäßigen Preisen erlassen werden; endlich die Gallerie für das Volk höchstens 3 Sgr. oder 8 Xr. C. M. oder 4 ß kosten, damit es sich eher an das Theater gewöhnt als an Spiel- und Trunkhöhlen. — Die eigentlichen Logenreihen mit ihren bequemen Abtheilungen, Sitzen und Separat-

zugängen könnten immer auf der Höhe der jetzigen Preise festgestellt bleiben, oder sogar noch erhöht werden, da sie so besondere Annehmlichkeiten bieten. Diese Proposition gilt jedoch mehr den norddeutschen Theatern, als den südlichen, denn im Süden Deutschlands findet sich noch immer Theaterlust genug; wird auch von der Lebensweise in öffentlichen Localen mehr gefördert.

Dahin weiset uns die fortschreitende Bildung der Städte und der Oper seit 50 Jahren besonders deshalb noch, weil die neueste Zeit durch das italienische Sänger = Virtuosenthum, durch die Maaßlosigkeit der Ueberschätzung desselben von Seiten des Publicums, durch Concurrenz der Theaterpächter und Sensalen gegen einander uns Deutschen ein sehr böses Beispiel giebt, und die Erhaltung der Bühnen fast unmöglich macht; und weil die vielen Gasthaus-, Garten- und Salons-Concerte in ihrer immer prachtvolleren Ausdehnung den Bühnen die Erwerbsquellen abschneiden und die Musikfrivolität immer mehr verbreiten.

„Zurück zu gehen fällt Niemand mehr ein" — aber ein so systemloses „Vorwärts" in dem Theaterwesen, vorzüglich in der Oper, bringt uns gewiß nur rückwärts. Lassen wir die Sachen wieder gehen, „wie es Gott gefällt;" lernen wir aus der Vergangenheit nicht, die Gegenwart und Zukunft bessern und befestigen; nehmen wir das Gute fremder Nationen und einzelner erfahrener Köpfe nicht auf, um den eignen Haushalt zu ordnen; so wird sich der wahrhaft Gebildete bald ganz vom Theater überhaupt abwenden, so werden in 10 Jahren die Meisterwerke der Kunst vergessen sein, weil man sie nicht mehr richtig vorzutragen versteht. Tanz- oder Marschmusik werden sich an den großen Tisch setzen, die heranwachsende Generation wird ganz im Materialism versinken, und die Kunst wird uns kein Lehramt zur Veredlung der Menschheit werden.

Wenn auch diese Rücksichten vorerst es nicht sein dürften, welche irgend eine Regierung in Deutschland bewegen, der Oper in Deutschland hilfreich beizustehen, (— denn jede wird jetzt zunächst durch Politisches oder Materielles in Anspruch genommen —) so gebe ich doch der Hoffnung Raum, daß die Steigerung des Theater-Gagen-Etats, — (seit 20 Jahren auf das Doppelte von ehemals) die Abnahme der Theater-Einnahmen durch Concurrenz-Orte trivialer Natur, die Erschwerung des Geschäftes nach Außen und im eigenen Hause, wegen Mangel an brauchbaren und befähigten Nachwuchs, — endlich die höheren, immer größere Intelligenz

und Bildung fordernden Aufgaben, welche Poesie und Tonkunst dem Sänger zu lösen geben, bald die jetzt verantwortlichen Ministerien des Unterrichts zwingen werden, an Centralisation, Gesetz und Schule für die Oper zu denken.

Wie aber ein Finanzminister den Kaufmann, den Landbauer, den Handwerker befragt, um in das Innerste seines Faches ganz einzudringen, zur Regelung des allgemeinen Besten, so wolle man auch die Vorschläge eines Mannes vom Fache zur Vermeidung des Uebels, zur Förderung des Guten berücksichtigen, und in Erwägung ziehen.

Die Steigerung und Verfeinerung des critischen Selbstbewußtseins durch musicalische und dramaturgische Journale haben uns nur um ein Weniges vorwärts gebracht. Was uns fehlt, wissen wir; es fehlen uns Talente, productive Talente, wir brauchen gute Partituren und Sänger; also eine Bildungsschule für dieselben, weil man denn doch das Höchste von uns verlangt.

Um nicht mißverstanden zu werden, ist es hier wohl nöthig einen kurzen Entwurf der Opernschule zu skizziren, welche einen wirklichen Nutzen stiften, das Talent ausbilden soll.

Kunstwissenschaftlichkeit!

Man hat jüngst die Kunst in das Bereich der Wissenschaft gezogen, ist aber meines Erachtens zu weit gegangen, auf „die rohe „Empirie" (sic) auf die „bettelstolzen Praktiker" mit Geringschätzung herabzusehen, indem man der Theorie ein viel größeres Feld einräumte als ihr überhaupt in diesem Kunstprozeß gebühren dürfte.

Es hat eine Zeit gegeben, wo man, um eine Sprache zu erlernen, damit anfing, den jungen Kopf mit Declinationen, Conjugationen, einem Wust von Regeln, Artikeln und Vocabeln ꝛc. anzufüllen, die Application dieser Regeln von der Muttersprache in die fremde zu lehren, und erst später die Syntaxis klar zu machen. Dadurch erschwerte man die Erreichung des Zwecks, machte den Zögling ungeduldig und zur Arbeit unlustig, und man brauchte viel mehr Zeit als jetzt, wo man damit anfängt, einzelne leichte Sätze aus der fremden in die Muttersprache zu übersetzen, und zugleich mit denselben die Regel zu erklären und anzuwenden. So hat sich die Methode zu lehren schon in der Wissenschaft zum Bessern gewendet, um wie viel mehr ist sie bei Erlernung einer Kunst unentbehrlich, die mit der Personalität des Individuums verwachsen ist!! — um wie viel mehr bei einem Opern-Zög-

ling, der nur durch das einzige Requisit der Stimme und des gesunden Ohres bestimmt wird, diese Kunst zu erlernen, dem also das Darstellungstalent zumeist ganz fehlt! also völlig ersetzt werden muß.

In einem Zeitraum von 30 Jahren hatte ich als Sänger, Regisseur und Director wohl mit mehr als 100 Anfängern zu thun, und beobachtete auch die Lehrmethode Anderer. Wenn schon die eigentliche Schule in 3 Jahren z. B. Zeit hat, und nöthig erachtet, systemmäßiger in der all-

abe
bei
be-
den
rn!
ben
daß
hes
ken
am
der
Bie
icht
und
rch
en,
en,
das
t!"
rie
ng
u-
ten
jer
en,
m-
eit
h-
n-
ur
in

... werden können, wird kein Zögling in

und Bildung fordernden Aufgaben, welche Poesie und Tonkunst dem Sänger zu lösen geben, bald die jetzt verantwortlichen Ministerien des Unterrichts zwingen werden, an Centralisation, Gesetz und Schule für die Oper zu denken.

Wie aber ein Finanzminister den Kaufmann, den Landbauer, den Handwerker befragt, um in das Innerste seines Faches ganz einzudringen, zur Regelung des allgemeinen Besten, so wolle man auch die Vorschläge eines Mannes vom Fache zur Vermeidung des Uebels

Zög=

ling, der nur durch das einzige Requisit der Stimme und des gesunden Ohres bestimmt wird, diese Kunst zu erlernen, dem also das Darstellungstalent zumeist ganz fehlt! also völlig ersetzt werden muß.

In einem Zeitraum von 30 Jahren hatte ich als Sänger, Regisseur und Director wohl mit mehr als 100 Anfängern zu thun, und beobachtete auch die Lehrmethode Anderer. Wenn schon die eigentliche Schule in 3 Jahren z. B. Zeit hat, und nöthig erachtet, systemmäßiger in der allgemeinen Bildung des Eleven fortzuschreiten, wenn schon die Aufgabe bei einem Schauspiel-Eleven eine etwas modifizirtere sein mag, als bei dem Oper-Eleven, so wird doch überall nur eine gehörig theoretisch begründete Praxis, ein verständiges „Vormachen" und „Zeigen" den Oper-Eleven in Declamations-, Gesangs- und Darstellungskunst fördern! — Daß ihm hierdurch erst die Regel und die Anwendung derselben klar werde, könnte ich mit Hunderten von Beispielen beweisen, daß nur hieraus ein höheres critisches Selbstbewußtsein hervorgehe, welches nachher günstig auf die Schöpfungskraft und das Gefühl zurück wirken könne, würde mein eigener Bildungsgang als dramatischer Sänger am besten darlegen, und jeder ausübende Künstler wird es eingestehen, der sich nach erlangter Praxis mit der Kunstphilosophie beschäftigte. Wie Mancher von uns hat längst Syllogismen, Dilemmas, Sorites gedacht und gesprochen, ohne es zu wissen? Daß er später deren Bau und Analyse kennen lernte, war ihm gewiß von Nutzen; er lernte dadurch Trugschlüsse von den wahren unterscheiden; aber damit anzufangen, und „zu lehren manchen Tag, was wir sonst auf einen Schlag getrieben, wie Essen und Trinken," daß dazu „eins, zwei, drei, nöthig sei" — das preisen die Schüler aller Orten, sind aber keine Weber worden!"

Die Opern-Schule muß durchaus practisch beginnen, und die Theorie ihr immerfort zur Seite stehen, soll sie fruchtbringende Anwendung finden, und verstanden werden. Beifolgendes Schema giebt eine anschauliche Uebersicht der Lehrgegenstände.

Die erste Classe, worin Kinder in größerer Anzahl bis zum 15ten Jahre aufgenommen werden, kann nur vorbereitend zu musicalischer Festigkeit (Intonation, Tactstrenge, Notentreffen ꝛc.) betrachtet werden, und muß den Zöglingen zu ihrer anderweitigen Schulbildung (in Gymnasien, Realschulen, weiblichen Erziehungsanstalten) vollkommen Zeit lassen. Ohne gründliche Bildung in Religion, Lesen, Schreiben, Rechnen, deutscher Sprachlehre, Anfangsgründe der italienischen und französischen Sprache, Geographie ꝛc., wie diese Lehrgegenstände bis zur Confirmationszeit in guten Mädchenschulen, bis zum 16ten Jahre in Gymnasien gelehrt und erlernt werden können, wird kein Zögling in

die zweite Classe aufgenommen. In dieser aber muß vor allen der Schulpedantismus — wenn ich mich so ausdrücken darf — die Schulbank und der Zopf — ganz ferne, der Unterricht frei gehalten sein. Eine solche Schule kann der Zögling nicht frequentiren, um den Aeltern ein gutes Attestat nach Hause bringen zu können, wie es leider wohl noch in anderen geschieht; — er muß Anlage haben und wirklich etwas lernen, sonst wird er sogleich ausgewiesen. Die oben bezeichneten Gegenstände sollen alle (bis auf dramatische Literatur, Studium der Antike, des verschiedentlichen Musikstyls) in stufenweisem Fortschritte in jedem Jahrgange gelehrt, und so eingetheilt werden, daß das Gesangsorgan nicht geschwächt, ermüdet werde, sondern nach und nach erstarke. Vor Eintritt in die zweite Classe müssen die Stimme, Körperconstitution, das Gehör, die Aussprache und äußere Persönlichkeit gewissenhaft noch einmal geprüft werden, namentlich ist die vollendete Stimm-Mutation des Jünglings unerläßlich zum Eintritt, und soll auch das Nachahmungsvermögen untersucht werden; in dieser Classe muß auch das Singen wenigstens im zweiten Halbjahre mit entsprechendem Gesichtsausdrucke und gracieuser Armbewegung in Verbindung gebracht werden. Wie viel eine adäquate Armbewegung zur Bildung und Kraft des Tones beiträgt; wie sehr ein lässiges Händekreuzen den Ton unterdrückt, weiß nur der, welcher viele dergleichen Experimente selbst gemacht. Da nun das Spiel in der Oper, (besonders in der großen) ein anderes ist als im Schauspiel, so wird den Eleven sehr bald gelehrt werden müssen, plastisch schön in länger verweilender Stimmung zu bleiben, um z. B. ein hundert Tacte langes Andantino für den Zuschauer angenehm, für sein Organ hilfreich vorzutragen. — Ich erwähne dieses Umstandes hier deshalb, weil mich die Erfahrung oft gelehrt hat, daß die gesundesten Stimmorgane durch Solfeggiensingen nur deshalb so leicht ermüdet und geschädiget worden sind, weil das unbeholfene Liegenlassen der Schultern, das unbewegliche Armkreuzen dem Organ keine Hülfe gegeben haben. Anderes findet man zur Genüge in den Schulplanen und gedruckten Singeschulen. Nur Eines noch über diesen Gegenstand. Der oberste Leiter einer solchen Opernschule muß täglich jede Classe und jeden Jahrcursus beaufsichtigen, und nach und nach gesprächsweise durch Beispiel und eigene Sittlichkeit ein veredeltes Denken und Empfinden für die Kunst in den jungen Seelen fördern, er muß den Eleven ein Vater sein, kein Herr Professor, sie müssen ihn als einst berühmten Künstler, geschickten Lehrer verehren, als Menschen lieben; er muß durch den täglichen Umgang mit ihnen zu bilden und zu belehren verstehen, damit endlich auch der zünftige Handwerkssinn aus so vielen deutschen Theatergarderoben und Conversationszimmern verbannt werde.

Ob die Errichtung einer würdigen Opernschule nicht jeder großen Hofbühne von großem Vortheile sein dürfte, will ich nicht in Abrede stellen; ob sie aber die geeigneten Vorsteher und Lehrer finden, von den ersten Versuchsjahren nicht zurückgeschreckt werden dürfte, ist eine andere Frage. Ohne umfassende Organisation, wie ich sie in obiger Tabelle angedeutet habe, möge sie lieber ganz unterbleiben, sonst wird sie, wie einst die Theaterschule in Stuttgart, anfangen und aufhören!

Nicht durch Erbauung prachtvoller Theater, durch Aufstocherung und Engagement notabeler Kunstgäste, durch prahlende Verschwendung großer Honorare an sie, nicht durch Erfindung neuer haarsträubender Theatergesetze und Contracte, nicht durch Anstellung lobhudelnder Leibrecensenten, und einer dienstwilligen Claque, nicht durch Beschränkung des Arbeitlohnes armer Theaterproletarier, und öconomische Kleinigkeitskrämerei dürften sich unsere Theater heben; — wohl aber wird sich ein Fürst durch eine geregelte, bedingungsweise Unterstützung, ein Intendant durch Errichtung einer wahren Opernschule, durch Aufstellung und Ausführung eines Musterrepertoires gewiß ein unsterbliches Verdienst um die Kunst in Deutschland erwerben, und in einigen Jahren auffallenden Vortheil genießen. —

Es ist noch zu besprechen:

das Regulativ

für alle deutschen Theater 1sten und 2ten Ranges, zur Feststellung der Rechte und Pflichten und des Wirkungskreises der Directionen, Schriftsteller, Tonsetzer, Künstler, Regisseure, Orchesterchefs, Professoren, und Eleven, welches nur durch allgemeine Uebereinkunft in das Werk gesetzt werden kann.

Es soll der Willkür Schranken setzen, den Theaterbrauch abschaffen, die vielen zweifelhaften Fragen in Theatersachen feststellen. Es hat sich aber bei der Einladung zum Beitritt des Cartells gegen Contractbruch der Schauspieler gezeigt, daß einige wenige Theater ihren Vortheil durch Raub und Hinterlist höher achten, als das ehrenhafte Allgemeinbeste; daß andere sich über ein solches Cartell erhaben dünkten, wie das k. k. Burgtheater zu Wien, welches freilich nebst den Casseler, Carlsruher und Stuttgarter ꝛc. Hoftheatern von jeher achtunggebietend dasteht, und sich nie einer Felonie schuldig machte. Es könnte demnach ein solches Regulativ nur als Regierungsmaßregel durch Unterhandlung eingeleitet, und nicht mit den Theaterpächtern abgeschlossen werden, sondern mit den, die Theater verpachtenden resp. Regierungen, Landständen, Magistraten und Actiengesellschaften, welche

dann ihre Institute nur unter der Bedingung der Annahme dieses Regulativs an die jezeitigen Pächter verleihen dürften.

Welche Verlegenheiten sind schon den Directionen, welche Härten den ausübenden Künstlern, z. B. durch die vorfallenden wirklichen und scheinbaren Krankheitsfälle erwachsen? Wie oft wird die Gedächtnißsache, die nicht erzwingbare, ein Deckmantel für Unfleiß und Lässigkeit? Wie oft ward das Rollenbesitzthum, die Eintheilung in 1stes Fach, 2tes Fach der Stein des Anstoßes? Wie oft gab die Willkür, der nicht genau bezeichnete Wirkungskreis der Kapellmeister, der Regisseure und Inspectoren Anlaß zu Differenzen? Wer soll entscheiden, ob ein Debütant gefällt oder nicht gefällt, ob also der Contract ratificirt werden könne oder nicht? Wer hat das Recht der Rollenbesetzung bei einer neuen Oper oder einem neuen Schauspiele, der Componist oder der Intendant? Wie ist die Differenz zu entscheiden, ob ein engagirtes Mitglied seinen Wirkungskreis vollkommen erfüllt habe, (wie ihm diese Bedingung contractlich aufgegeben ist) wenn die Direction zur Zahlung verpflichtet sein soll?

Diese Fragen scheinen anscheinlich sehr leicht zu lösen, namentlich werden die Privat-Theater-Directoren, welche als practische Geschäftsleute Renommée haben, darüber lächeln und allnächtlich ruhig zu Bette gehen können, wenn nur der Contract mit ihrem ersten Komiker und der ersten Liebhaberin in mauerfester Ordnung ist. Ich glaube nur solchen Bühnen-Administrationen ein Urtheil über obige — (und noch viel mehre) Fragen einräumen zu können, welche mit Künstlern ersten Ranges für alle Hauptfächer verkehren, die nicht so leicht ersetzbar sind, als das Mittelgut aller kleinern Theater, welches durch Vermittelung der Commissionsbureaux täglich gewechselt werden kann. Solche Differenzen sind nur durch positive von allen deutschen Theatern ersten und zweiten Ranges angenommene gesetzliche Anordnungen zu lösen, um so mehr, da der Schauspieler oft heimathlos, an einem Ort als Contrahent vom Handelsgericht, am andern als Dienstbote von der Polizei, am dritten als Hofschauspieler vom Hofmarschall-Amt abgeurtelt wird, und Conventionalstrafen nur ein palliatives Abschreckungsmittel abgeben. Ich erlaube mir nur Beispielsweise das Verhältniß zwischen Directionen und Tonsetzern oder Schriftstellern zu erörtern, wie es einigermaßen zu ordnen wäre, z. B.:

a. „Das Honorar oder die Tantième für eine deutsche Oper von „3 Stunden Dauer und darüber wird nach dem Verhältniß „der Durchschnitts-Einnahme von 5 Jahren jedes Theaters bestimmt, (oder: 30 benannte Theater werden in 3 Rang-„Classen gestellt; in die erste, welche 120,000 ℔ und darüber

„(inclusive der Subvention) einnimmt; in die 2te, welche „80,000 ℛ︀ und darüber, in die 3te, welche 50,000 ℛ︀ und „darüber bis zu 80,000 ℛ︀ Einnahme bezieht.) Der Tonsetzer „ist berechtiget zu fordern (aber auch verpflichtet) sein Werk „an die Theater 1sten Ranges nach seiner Wahl zu einem „Honorar von 50 Frd'or. oder einer Tantième von 10 pCt. der „Brutto=Einnahme abzulassen, von welchem Honorar er ein „Drittel an den Librettisten zu entrichten hat. Die Theater 2ten „Ranges haben für genanntes Werk 30 Frdor. oder 8 pCt. „der Brutto=Einnahme, die 3ten Ranges 25 Frdor. oder 6 pCt. „zu entrichten. Im Falle die Wahl des Componisten auf die „Tantième fällt, so ist die Direction verpflichtet, jede 3te oder 4te „Vorstellung auf einen Sonn= oder Festtag anzusetzen, gegen er= „mäßigte Abgabe von 8, 5 und 4 pCt., je nach ihrer Rangstufe."

b. „Jeder Componist hat das Recht, in dem Zeitraum von 6 „Wochen nach Empfang der Partitur von der Direction, eine „begründete von der Administration, dem Comité (oder „Kapellmeister und Regisseur) unterzeichnete Entscheidung „über Annahme oder Zurückweisung des Werkes zu fordern; „im Falle der Annahme gegen Honorar ist die Administration „verpflichtet, die Hälfte des Honorars sogleich, die andere „Hälfte unmittelbar nach der ersten Vorstellung der Oper „portofrei auszubezahlen.

c. „Wenn ein acceptirtes Werk von der Administration im Ver= „lauf von sechs Monaten nach der Annahme nicht zur Auf= „führung befördert worden ist, hat diese die zweite Hälfte des „Honorars sofort zu entrichten; erfolgt die Aufführung aber „selbst nicht in den nächsten 6 Monaten nach Verlauf des ersten „Halbjahrs, dann hat der Componist ein Recht auf das doppelte „Honorar mit umgehender Post; nach Empfangnahme desselben „aber erlöschen alle weitern Ansprüche des Componisten auf „sein Werk an dem bezeichneten Theater. Sollte aber der „Componist kein Honorar, sondern die Procent=Tantième bean= „sprucht haben, so hat ihm die Administration in diesem Falle „nach den ersten 6 Monaten ein für allemal eine Poen von „1000 ℛ︀, 600 ℛ︀ oder 500 ℛ︀ je nach der Rangclasse des „Theaters sofort auszubezahlen.

d. „Die Erlaubniß, daß Componisten und Librettisten ihr Werk „selbst einstudiren, dirigiren und in Scene setzen dürfen, kann „denselben nicht verweigert werden, wenn sie um diese ansuchen,

„und sind ihnen hierzu die gewohnten Theater=Mittel zu ge=
„währen.

e. „Das Recht der Rollenbesetzung eines jeden Werkes muß der „Direction anheim gestellt bleiben; doch ist dem Componisten „— falls er divergirender Ansicht ist, das Recht zuständig, die „zweite Vorstellung nach seiner Besetzungsangabe im Orchester „und auf der Scene auszuführen, und selbst zu dirigiren.

f. „Alle drei Rangclassen deutscher Directionen verpflichten sich „gegenseitig (bei einer Conventionalstrafe von 1000 ₰ in Gold „an den Pensionsfond des contravenirenden Theaters), zur „Hebung nationaler Kunst und Künstler, und zur Unterdrückung „des Kunstwuchers, eine ausländische Oper, französischen, italie= „nischen oder engländischen Ursprungs, niemals höher als mit „der Hälfte des Honorars anzukaufen, welches für ihre Rang= „Classe bei deutschen Opern festgesetzt ist; es sei denn, daß „ausländische Opern durch den öffentlichen Verkauf im Druck „einen andern, und für alle Theater gleichen Marktpreis hätten, „welcher niedriger wäre, als die bezeichnete Hälfte.

g. „Im Falle der Componist die Procent=Tantième für sich als „Honorar des Werks gewählt hätte, hat er nur dann ein „Recht die Wiederholung der Oper zu fordern, so lange und „wenn die Einnahme die Durchschnitts=Zahl aller Kostenaus= „gaben übersteigt, welche, auf den Tag repartirt, im vorigen „Jahre von der Administration getragen worden sind; hievon „sind indessen die Gastrollenhonorare des Jahres in dem Falle „abzuziehen, als kein Gastkünstler in der Oper selbst mit= „wirkte."

Man sieht aus dieser Skizze schon, wie so mancherlei Differenzen dies einzelne Verhältniß hervorruft, und daß nur ein positives Gesetz den vielen Unbestimmtheiten steuern, Directionen und Schriftsteller aus der Verlegenheit ziehen kann.

Ich will nicht entscheiden, ob das ausgesprochene Honorar von 50 Frdor. für Theater ersten Ranges, welche so große Subvention beziehen, zu groß sei; für Opern aber, wie die von Mozart, Weber, Spohr, Meyerbeer, ist es nicht zu groß. Es könnte ja auch die Bestimmung festgesetzt werden, daß nicht nur der Componist, sondern auch die Directionen die Wahl zwischen Tantième oder Honorar hätten. Nehmen wir an, Deutschland habe 4 Theater ersten Ranges, 12 zweiten, 14 dritten Ranges, — dann restiren noch 35 Theater vierten und fünften Ranges; so wäre das Honorar eines Componisten und Dichters von den Theatern in

Wien, Berlin, München, Dresden à 50 Frdor. . . . 200 Frdor.
Stuttgard, Karlsruhe, Braunschweig, Hannover, Hamburg, Cassel, Darmstadt, Frankfurt a.M., Schwerin Weimar, Prag, Theater an d. Wien à 30 Frdor. 360 „
Bremen, Breslau, Riga, Coburg-Gotha, Gratz, Danzig, Detmold, Wiesbaden, Königsberg, Leipzig, Lemberg, Mannheim, Pesth, Stettin, à 25 Frdor. 350 „
Aachen, Agram, Altenburg, Augsburg, Bamberg Basel, Brünn, Düsseldorf, Frankfurt a. O., Dessau, Freiburg, Cöln, Hermannstadt, Bucharest, Innsbruck, Kaschau, Klagenfurth, Laibach, Linz, Lübeck, Magdeburg, Meiningen, Nürnberg, Olmütz, Wilna, Posen, Potsdam, Presburg, Regensburg, Rostock, Salzburg, Temeswar, Ulm, Würzburg, Zürch, — durchschnittlich à 10 Frdor. . . 350 „

Summa 1260 Frdor.

oder 7140 Rthlr. P. C. Entnehmen wir von dieser Summe die Copiatur oder Druckkosten sammt den Procenten an Wiederverkäufer mit 1000 Rthlr., welche der Verkauf des Clavierauszugs und der musicalischen Arrangements reichlich wieder einbringt, so bleiben dem Componisten für eine Oper 4760 Rthlr., dem Dichter 2380 Rthlr. P. C., also immer ein Lohn der zu neuer Thätigkeit aneifern könnte; wonach denn wohl zu hoffen wäre, daß sich Librettisten auch in Deutschland fänden, welche um diesen Preis alle Jahr wenigstens ein Werk von Interesse und Effect lieferten.

Sollte in obigem Arrangement das Honorar von 50 Frdor. für Dresden und München zu hoch erscheinen, ebenfalls das zu 30 Frd'or. für Prag, Frankfurt und Weimar, so sind dagegen wieder die Theater von Coburg, Leipzig, Mannheim ꝛc. mit 25 Frd'or., die Theater in Brünn, Dessau, Gratz, Lübeck, Magdeburg ꝛc., mit 10 Frdor. zu gering angesetzt und 7 Theater noch gar nicht benannt worden. Diese Summe würde sich immer herausstellen, zumal endlich auch in Deutschland sich Verleger finden werden, wie Troupenas, Blatte, Schlesinger, Riccordi ꝛc. in Paris und Mailand, welche für den Druck und Verkauf der Partituren, Orchesterstimmen und Clavierauszüge sammt Arrangements nahmhaftere Honorare bezahlen werden, wodurch dann die Procente an die Commissionäre und die Copiaturkosten wegfielen. Die Stipulation ad f. erscheint unkünstlerisch, besonders meinem eigenen Ausspruch gegenüber; sie ist aber nicht zu umgehen, denn es giebt Theater, welche große Subventionen genießen, an Co-

stüme, Decorationen, Ballet, gastirende Künstler zu viel verschwenden, und dafür dem deutschen Productionstalent gegenüber zu sparsam sind, also nur nach den französischen und italienischen Partituren greifen werden, welche im Laden wohlfeil zu kaufen sind; anderseits würden deutsche Commissionäre das Aufführungsrecht ausländischer Opern für Deutschland an sich reißen, und dasselbe eben so hoch steigern, wie das nationale, wozu wir unbedingt eine Verpflichtung haben. Kunstinstitute und Künstler müssen unter sich bleiben, und sich selbst helfen, dann wird ihnen auch der Himmel helfen! Thun es doch Kaufleute und Zunftgenossen!

Wir Deutsche in Oestreich und Preußen, in Schwaben und Ungarn müssen uns endlich auch fühlen und vereinen lernen, sonst werden wir verachtet und verlacht, und die Worte Napoleon's an Johannes von Müller, daß wir „d'un genre secondaire" seien, bleiben eine Wahrheit! *)

Ich habe den umfassenden Grundriß eines solchen allgemein deutschen Regulativs entworfen; er enthält auch endliche Bestimmungen über Opern-Uebersetzungen. Ich verhehle mir nicht, daß der Anerkennung und Annahme desselben große Hemmnisse entgegen stehen; Egoismus, Gewohnheit und Eigensinn, aber auch Nothwendigkeit durch Verhältnisse werden einen Berg von Hindernissen über einander thürmen, der nicht leicht zu erklimmen sein wird; aber ich verzweifle nicht an der Durchführung dieses Plans, jetzt, nachdem die Presse frei geworden, und überall die Wahrheit an die Stelle der Lüge treten soll, jetzt, wo die Ministerien für ihre Vorkehrungen im Staatshaushalte verantwortlich geworden. Soviel scheint mir unabweislich, daß unser Opernwesen nach Errichtung einer practischen Unterrichtsanstalt zuvörderst eines Regulativs bedarf, um die vielen schwankenden Theater-Verhältnisse zu ordnen, jedem sein Recht zu geben, und dadurch die Würde der Anstalten und der Künstler zu fördern; ich meine sogar, daß durch allgegemeine Annahme desselben practisch wohlthätiger auf Allgemeinbildung und Hebung des Schauspielerstandes gewirkt werden dürfte, als durch Kunstphilosophie, Critik, und die vielen Dramaturgen-Projecte.

---

*) In einem unerklärbaren Vorgefühl, es müsse eine allgemeine Umwälzung in Deutschland Platz greifen, schrieb ich diese Worte im Februar 1848.

Man wird nun, wie gewöhnlich — nach den Motiven fragen welche ein solches Buch zu dieser Zeit hervorgerufen! — Ich habe sie bereits ausgesprochen; ich wollte die Aufmerksamkeit der Ministerien des Unterrichts und Cultus, der Theater-Vorstände und Kunstverständigen auf meine wohlgemeinten und begründeten Vorschläge zum Besten des verwahrlosten Opernzustandes in Deutschland lenken, welcher sehr im Sinken begriffen scheint; ich wagte einen solchen Versuch, weil ich durch ihn vielleicht besser Erfahrene und besser Kundige veranlassen dürfte, ihre Ansichten über diesen Gegenstand zu veröffentlichen; und nur weil mir jetzt zum erstenmale die Muße ward, meine Erfahrungen niederzuschreiben, trat ich mit denselben zuerst hervor.

Man wird mir entgegnen können: Was bedürfen wir dergleichen Vorschläge, „ist es so lange gegangen, wird es künftig auch noch gehen"! darauf erlaube ich mir folgende Erwiederung:

Wäre hier von den bildenden Künsten (Malerei, Bildnerei) die Rede, so könnte man sich mit solchem Gemeinspruch begnügen, und die Zeit walten lassen; diese stammen aus dem alten Aegypten, Griechenland und Rom, sie wurzeln in der Natur und haben sich in ihren verschiedentlichen Phasen nach völligem Sturz immer wieder erhoben, werden auch so wenig verfallen, wie ihre Mutter, die Natur.

Ein Anderes ist es mit der Oper! Die Musik lag seit zwei Jahrtausenden bis zur Erfindung des heutigen Notensystems in den Schlummerträumen der Kindheit, die Oper fing an zu leben seit 1600, und ihr eigentliches Dasein datirt erst von der Mitte des 18ten Jahrhunderts. Die Musik wurzelt in der Idee, in der Phantasie; sie ist gleich dem Schauspiel weit inniger, lebendiger mit unsern Zuständen verwachsen, als jede andere Kunst. — Durch ihre unmittelbare Wechselwirkung in dem Theater auf eine versammelte Zuhörer-Menge, und die ausübenden Künstler, ist sie die tägliche geistige und bildende Erholung, ist sie eine Nothwendigkeit der Städte geworden. Jetzt sind wir in der Mitte des 19ten Jahrhunderts! Ein so schnelles Wachsthum dürfte ein kurzes Leben profezeien, wenn man die tausend Bedingungen, auf welchen dies so künstliche Gebäude der Oper ruht — nicht sorgsam beachtet und erfüllt. Wir haben freilich nie zu befürchten, daß die Musik verfällt, wohl aber stehen uns Geschmacks-Verirrungen, Abweichung von der schönen Form, Verlust der Mittel bevor, durch welche die Oper bedingt ist, die in der kurzen Zeit von zwei Jahrhunderten wie aus dem Nichts geschaffen worden. —

Das Theater der Neuzeit.

„Wir sind sehr weit heruntergekommen in unserer dramatischen Kunst," — sagt ein junger dramatischer Dichter; „es nützt nichts, sich „darüber Illusionen zu machen. Die Bühnen sind fest, zum Theil, und „reichlich dotirt; der Schauspielerstand ist emancipirt, auch der Dichter „wird honorirt, und nichts will helfen."

Ich kann dieser Ansicht nicht unbedingt beistimmen; ich glaube vielmehr die Ansprüche an das Theater sind durch Uebersättigung und den subtilen Critizismus viel zu hoch gewachsen; man verlangt Unbilliges von demselben, besonders da an Unterrichts-Anstalten für die Bühne gar nicht einmal gedacht worden ist. Ich glaube auch die Production der Dichter und Componisten hat das Theater im Stich gelassen; ich glaube wenn unsere deutschen Theater eben nur Saisonweise wie in Italien geöffnet würden, und nicht das tägliche Brod, das Abonnenten-Ennuye geworden wären, so möchten wir mit den gegenwärtigen Theaterzuständen zufriedener sein, als wir es sind. Doch will ich der Mangelhaftigkeit derselben gerade nicht das Wort reden. Aus dem Gährungsprozesse unserer Tage in Europa wird auch eine heilsame Crisis für die deutsche dramatische Kunst erwachsen, und die Uebelstände unseres Bühnenwesens werden jetzt auch zur Sprache kommen. Man hüte sich aber endlich, durch Erfahrung belehrt, nicht auch über d i e s e n Gegenstand nur immer auf Schönredner und Theoriekrämer zu hören! Diese sind es selten die dem wankenden Gebäude B e s s e r e s u n t e r s t e l l e n werden.

Wir haben Beispiele anderer Art genug erlebt. Ist es schon schwierig den staatlichen, bürgerlichen, gewerblichen Gebrechen abzuhelfen, die doch allgemeiner bekannt sind, so bedarf es völlig specieller, ganz umfassender Kenntniß, den kleinen Theaterstaat zu restauriren oder ganz zu heilen, weil er an die eigenthümlichsten Bedingungen und Zufälligkeiten gefesselt ist.

Holtei behauptet irgendwo in seinen Schriften: Wenn man grundgelehrten Professoren, Advocaten, Aerzten, wenn man den klügsten Kaufleuten zuhört, von ihren Kenntnissen, ihrem Scharfsinn ganz eingenommen wird, so sind sie gar nicht mehr dieselben, wenn sie auf das Theater zu sprechen kommen, „da sind sie gleich dumm!" Es liegt wirklich viel Wahrheit in diesen Worten. Ich habe selbst Dichter und Literaten sehr heterodoxe Ansichten über Theaterwesen und dramatische Darstellungen aussprechen hören, und bekenne offen, daß erst die Theaterleitung auf eigene Gefahr und Verantwortung, die Obliegenheit einem anspruchs-

vollen Publicum **täglich** eine unterhaltende Geistesnahrung zu bieten, die Nothwendigkeit, alle die Tausende von Hindernissen zu beseitigen, welche dem guten Geschmack, der Kritik und der Casse entgegenstehen, meine An- und Einsicht von ehemals, wo ich nur noch ausübender Künstler und Regisseur war, völlig modificirten und mir eine richtigere Uebersicht beibrachten.

Es ist gegenwärtig wieder viel die Rede von Reform, Reorganisation der Bühne, von einem **Nationaltheater**, das schon Klingemann und Müllner vor 30 Jahren anregten, auffsuchten und projectirten.

Ich meine, nur ein wissenschaftlich Gebildeter, der die Theater des In- und Auslandes aus eigener Anschauung genau kennt; der zugleich ausübender, dramatisch-musikalischer Künstler von Bedeutung, Geschäftsmann und Bühnenleiter einem großen Publicum gegenüber ist, — oder war; der diese Kunst auch zu lehren versteht; — nur ein solcher steht über der Aufgabe, er kennt die Bühne mit ihren artistischen und menschlichen Gebrechen, er kann wirklich einen Rath geben, kann erprobtes Neues dem fehlerhaften Alten unterstellen, er **hat** ein Urtheil, — aber auch das seine ist nicht infallibel. Es ist ein eigen Ding um das Theater! Man kann grundgelehrt, poetisch hochbegabt sein, man kann jährlich zwei bis drei Mustervorstellungen auf die Scene bringen, man kann Terenz, Plautus, Euryppides, Sophocles als Rarität auftischen, man kann (mit anderer Leute Geld versteht sich) kostbare Kunstraritäten vorführen, kritische Abhandlungen über „to be or not to be" schreiben, den Shakespeare mit allen Cruditäten zwischen spanischen Wänden abspielen lassen; — und bei allen diesen Verdienstlichkeiten, doch nicht ein rasches gesundes Urtheil über das Talent eines Schauspielers, eines Gesangseleven, einer neuen Partitur, eines Manuscriptes haben; doch nicht mit scharfem Blick den Ursprung der Fehler oder Mängel entdecken, die einer Novität schadeten, doch nicht sie schnell und selbst zu repariren wissen! Man dürfte mit allen aufgezählten Verdienstlichkeiten doch nicht die schwere Kunst verstehen, täglich den Tisch zu decken, ihn geschmackvoll zu serviren, mit pikanten Gerichten zu versehen, die Forderung der Kunst mit dem Geschmack des Publicums zu einigen; am allerwenigsten ein Theater zu reformiren, das man vielleicht nur vom Fauteuil des Parkets aus kennt. Wer sich in schlaflosen Nächten die Stirne heiß gerieben, um seinem Kunstgewissen, dem Publikum und seinen Contrahenten immer gerecht bleiben zu können, wer gegen Lobhudel und jahrelangen ungerechten Tadel gepanzert, sich mit der Anerkennung der Besseren begnügen mußte, der wird mich verstehen! — —

Schon oben habe ich die Mängel besprochen, welche dem Gedeihen

der Darstellung und der Oper überhaupt entgegenstehen. Das Schauspiel unterliegt mit kleinen Modificationen fast denselben Gebrechen.

So lange Hofbeamtete und pure Speculanten den Theatern artistisch vorstehen, sie als milchträchtige Kuh betrachten dürfen, so lange die Theater mit Concessions-, Miethe- und Zins-Lasten kämpfen, so lange der Nationalbühne die National-Opern und Schauspiele fehlen, werden alle Pläne für Reorganisation, Schulen, Prüfungen kaum annähernd zu gedeihlichem Ende führen. Gebt der deutschen Bühne einen deutschen Molière oder Shakespeare, einen Schiller, Mozart, einen Weber redivivus, gebt dann den Kunstaspiranten Unterricht; pflanzet Einigkeit, Fleiß und guten Willen unter die Künstler; gebt ihnen kunstgerechte Leitung durch einen wahrhaften Director und Regisseur, dem sie vertrauen können, dann ist ihr am ehesten geholfen; wie ihr einst geholfen war, als sich Lessing, Göthe, Schiller der Bühne annahmen, als die Schauspieler Ackermann, Eckhof, Schröder, Beck, Beil, Iffland, Liebich, Schmidt, Holbein 2c. dieselbe dirigirten, als sie sich eine mäßige Lebensexistenz mit großer Mühe und Arbeit erkämpfen mußten.

Ohne mir ein entscheidendes Urtheil anzumaßen oder auf meine zwei und dreißig Jahre lange Erfahrung zu pochen, erlaube man mir auch meine Ansicht der Prüfung Sachverständiger vorzulegen.

Wer practisch verbessern und nicht bloß eine neue Theorie aufstellen will, darf nicht allein die Tugenden der menschlichen Natur im Auge behalten; er muß auch einen Damm gegen die Fehler und Schwächen des Menschen aufbauen; er muß besonders an der Bühne die Rechtslinie sehr scharf bezeichnen, innerhalb welcher sich jeder Betheiligte frei bewegen darf. Kein Künstler z. B. kann prätendiren, daß sich eine Direction seiner abnormen Ansprüche wegen zu Grunde richte; aber auch kein Director kann sich bequemlich von der Arbeit der Schauspieler ernähren und arrondiren lassen. Ist ein Regulativ, principiell und speciell festgestellt, das gerecht, kurz und klar die Rechte und Pflichten der Direction und der Künstlergesellschaft gegen einander und unter sich ausspricht, den Egoismus, die Leidenschaften beider Theile durch feste Schranken zügelt, so will ich damit aussprechen, daß ich nur eine constitutionell monarchische Verwaltung für die Bühne möglich und gedeihlich halte.

Bis jetzt haben nur die Directionen Gesetze gegeben, und zwar gegen die Uebergriffe der Künstler; und nur Fr. L. Schröder hat sich selbst durch einige Institutionen und einen Ausschuß von drei Mitgliedern in seiner Monarchie beschränkt; nun möge aber der Staat Satzungen aufstellen, welche die Künstler, Autoren 2c. in ihrer Noth gegen die Directions-Uebergriffe schützen! Vorerst muß also diesem großen Man-

gel abgeholfen, ein innerer Rechtszustand hergestellt werden; wir brauchen ein allgemeines Regulativ, wie ich schon oben aussprach, welchem die Directionen, Beamtete, Schriftsteller, Componisten, Lehrer und Schüler und die ausübenden Künstler untergeordnet sind. Die Execution des Gesetzes zur Aufrechthaltung desselben darf aber nicht in Directionshände gelegt werden; bis jetzt war meistens der Kläger und der Richter eine Person! Ein von diesen in Contraventionsfällen und Rechtssachen völlig unabhängiger Ausschuß von drei Mitgliedern mit einem Rechtsconsulenten beurtheilt nach dem Buchstaben und Geist des Gesetzes die Vorfallenheiten und richtet sie; diese Verfügung besteht seit mehr als 50 Jahren am Hamburger Stadttheater, nur wird hier auch die Direction in diese Jury gezogen; und sie hat sich sehr gut bewährt. Einem ächten Director müssen solche Vorkehrungen willkommen sein; nur ein eitler despotischer Herr kann sich durch sie beengt fühlen, und nur übermäßig bezahlte, oder von Noth erdrückte Schauspieler haben zu der bestehenden einseitigen Gesetzgebung und Sanction stille geschwiegen.

Die republikanische Regierungsform halte ich im Bühnenwesen für die verfehlteste. Zwei — drei Monate lang, und zur Zeit allgemeiner Calamität möchte sie wohl vorhalten, länger gewiß nicht. Es fehlen uns die republikanischen Tugenden der Entsagung, der Gesetzes-Achtung und Mäßigung. Ich habe mir eine solche Regierung der Bühne in der Nähe besehen, und war einst sogar selbst ein Theil derselben; ich halte sie in unseren Zuständen für so absurd, daß ich nur noch mit Heiterkeit jener Zeit gedenken und fest behaupten kann, daß derjenige, welcher diese Verwaltungsform vorschlägt, sicher nie dirigirt und keine Idee vom praktischen Theater hat. Macht jede Direction unwillkürlich Verstöße und Fehler, so kann man schon versichert sein, daß die Anzahl der Fehler in dem Maaße wächst, in welchem die Anzahl der Regierer sich vermehrt.

Um die materiellen Zustände des Theaters der Neuzeit und die künstlerische nüberhaupt zu festigen und zu regeneriren, schenke man doch folgendem Vorschlage einige Aufmerksamkeit.

I. Alle Hoftheater-Intendanten, insofern sie artistischen Einfluß üben, alle Pächter welche mit dem Theater bloß speculiren, alle Directoren welche nicht selbst praktische Künstler waren, oder musikalisch-dramatisch wohlgebildet sind, sollen künftig überall von Theaterunternehmungen ausgeschlossen werden. Ausnahmen seien nur gestattet: Wenn sie durch deponirte Baarfonds alle Eventualitäten des Etats ohne Ausnahme sicher stellen, und selbst in diesem Falle muß die artistische Leitung von einem ausgezeichneten, in Kunstsachen unabhängigen Practiker und Kunst-

verständigen geleitet werden, welchen der Staat anstellt, welchem allein er hiergegen verantwortlich bleibt.

Ich habe die Verderblichkeit der Theaterverpachtung schon früher besprochen; ich halte es für eine wahrhafte Kunstversündigung, die Theaterconcession noch immer an Leute zu vergeben, die (und weil sie) etzliche Theaterutensilien oder ein Capital, oder ein Familienprivilegium, oder ein Theatergebäude besitzen! (Es versteht sich, daß ich hier nur gesicherte und unbelastete Kunstinstitute im Sinne habe.)

Läßt man denn irgendwo einen Menschen ärztliche Praxis ausüben, weil er eine Apotheke besitzt? Stellt man einen Hofmann, Diplomat, Officier, Jurist wohl irgendwo an die Spitze, z. B einer Maschinenfabrik? oder glaubt man, daß die Leitung eines dramatischen Kunstinstitutes weniger specielle Kenntnisse, Gewandheit und Praxis erfordere?

Weil dies aber bis heutigen Tag, wenn nicht gerade in der Eigenschaft des Pächters, doch in der eines Beamteten geschieht, sehen wir, daß alle bekannten Hoftheater-Vorsteher die Verantwortung mittelst eines Dramaturgen, eines Hof- oder Regierungsraths, Theatersekretairs, eines Lesecomités, Ober-Regisseurs oder Kapellmeisters von sich abwälzen. Sie sind zu klug, selbst der Critik Rede zu stehen, sie fühlen sich zu schwach, die Verantwortung auf die eigenen Schultern zu nehmen; sie paralysiren sie durch befreundete Hand oder schieben den borstigen Critiker wohl gar mit in das Lesecomité oder behandeln ihn vollends en bagatelle.

Sie wissen sich selten zu helfen, wenn das Räderwerk stockt, wenn das vom gelehrten Comité aprobirte Stück durchfällt, wenn die vom Kapellmeister durchgesehene Oper nicht die Kosten einbringt; denn sie erkennen nicht, wie die besseren Novitäten, durch die erste Handhabung der Partituren und Manuskripte, der Besetzung, der Proben, des Einstudirens, der mise en scène u. d. g. verkrüppelt werden können! Sie glauben lieber ihren Beamteten, welche sagen: die Oper, das Stück sei schwach, effectlos, mittelmäßig! Und wüßten sie auch, wo es fehlt, sie verstehen ja doch nicht die Scharte auszuwetzen!! An die Stelle der Erkenntniß und der Correction tritt dann der infallible Büreauscepter, die Willkür, der Despotismus. „So soll es sein, so will ich es!" und alle Welt krümmt den Rücken und zischelt sich in die Ohren: „das hab ich vorhergesagt", und die Oper geht ad acta und so wird es bleiben, wo der absolute Wille an der Stelle der Intelligenz steht. Also — man berufe zur Direction nimmer Hofbeamtete oder Speculanten, sondern gebildete Kunstpractiker, die von der Pike auf gedient haben, welche die erprobten Eigenschaften eines Regisseurs und rechtlichen Geschäft-

manns besitzen, welche aber nicht selbst etwa noch in ersten Fächern glänzen wollen, und Drachensaat in das eigene Feld pflanzen.

II. Jedes Hoftheater in einer Residenz von 80,000 Einwohnern, und darüber, möge künftig nicht mehr als ein Minimum an Gagen, außer dem gewöhnlichen Etat der Leitungskosten contractlich feststellen.

Jede größere Provinzstadt, welche auf ein ehrenwerthes Theater Anspruch macht, muß aber auch ein solches Gagen-Minimum außer den gewöhnlichen Kosten ihren Verhältnissen gemäß garantiren, welches die sorgenfreie Existenz des Kunstpersonales decken muß. Dies Minimum nach dreijährigem Durchschnitts-Maaßstab bemessen, ist durch ein ausgedehnteres Abonnement und eine kleine Staatssubvention aufzubringen, zu welcher auch die frühere große Staats- oder Hof-Subvention des Residenztheaters beisteuert.

Die Berliner Hoftheater-Einnahme beträgt jährlich wenigstens 350,000 Rthlr; die Wiener Hoftheater-Einnahme belief sich voriges Jahr noch auf ca. 420,000 Fl. Conv. M.! (die Hofbeiträge mit eingerechnet.) Nun vergleiche man unpartheiisch die Leistungen dieser Bühnen mit denen von Prag, Pesth; Hamburg und Breslau!

Stehen die Verbrauchssummen wirklich in dem richtigen Verhältniß zu den Leistungen und den Lasten der genannten Provinztheater?

III. Der Gewinn über dies Minimum ist nach gerechter Classificirung der Kunstleistungen und der Arbeit unter dem Kunstpersonale, dessen Direction und Beamteten zu vertheilen. Die eine Hälfte des Plus ist verzinslich anzulegen, die andere, so wie das Ganze beim Austritt des Künstlers ihm auszukehren, nach dessen Tode den Erben zu übergeben, oder eine andere nützliche Verfügung mit demselben zu treffen, welche den stumpfen altersschwachen Künstler oder Beamteten ehrenhaft erhält.*) Da die Gagenminima an kleineren Bühnen, so wie der zu verhoffende Gewinn über dieselben nur gering sein können, so müßte er an solchen etwa vierteljährig ganz an die Betheiligten ausbezahlt werden.

IV. Die ersten deutschen Hoftheater müssen diese Verfügung in gemeinsamer, cartellmäßig gesicherter Vereinigung zuerst in Ausführung bringen; sie würden sonst mittelst

---

*) Das jetzt übliche Beamten-Pensionssystem ist für den Künstler nur vom Uebel; dieser soll sich selbst eine Pension verdienen, damit er länger diensttauglich und thätig bleibe. Die bekannte Pflicht-Passivität macht ihn vor Allem invalide.

ihrer Geldmacht das Talent und die Arbeit der Provinzbühnen sich selbst zu Nutzen machen und sie erdrücken. Aber nach solcher Einigung würden alle Privattheater willig folgen müssen und sich der bloßen Speculanten bald entäußern.

V. Jede Bühne, deren Bestand des Minimums gesichert ist, hat eine kleine Pensions- und Unterrichts-Anstalt zu begründen; dagegen sind alle herumziehenden Truppen, die sich nicht vollgültiger Subsistenzmittel und guter artistischer Leitung erfreuen, zu unterdrücken. Viel besser, gar kein Theater, als ein Misère! — Es könnten sich auch zwei Städte vereinigen und halbjährig mit einer guten Opern- und Schauspielergesellschaft wechseln, wenn sie nicht die Mittel haben Beide zugleich ehrenvoll und kunstmäßig zu erhalten.

Wenn der Staat selbst die Bürgschaft und Oberaufsicht für das ganze bisherige pecuniäre und künstlerische Bestehen der großen und mittleren Theater übernimmt, dann ist mein Project freilich überflüssig. Wir leben aber jetzt mitten in argen Finanz-Nöthen; der Staat braucht überall selbst große Geldhilfe, ich glaube also daß mein Vorschlag die billige und zugleich vorwärtsstrebende Existenz der Theater durch sociale Grundlage zu sichern, wohl der Prüfung werth ist, denn selbst in ruhigen und glücklicheren Tagen dürfte er nutzbringend sein.

Ich bin nicht dafür daß der Staat, oder resp. der Hof mehr als ein Gagen-Minimum garantire;

1) weil aus dem Ersparniß von der großen Hof-Subvention zuerst die Mittel für eine Opernschule genommen werden können;

2) weil dadurch den Theatern der großen Provinzial-Hauptstädte dieselbe Wohlthat zu Gute kommt, wie den fast überflüssig dotirten Residenztheatern;

3) weil hiedurch ein ganzes Heer von Inconvenienzen, Schwächen und Mängeln von vorneherein abgeschnitten wird, welches das dramatische Kunstwesen von jeher benachtheiligte und nicht vorwärts schreiten ließ;

4) weil die geistige oder körperliche Arbeit um Gewinn, um Sicherung des Alters immer die natürlichste bleibt, den Menschen beständig anregt, lebendig und frisch erhält.

Am Theater, „da ist der Mann was werth, da tritt kein Anderer für ihn ein“, der Künstler muß selbst im 60sten Jahre noch Gedächtnißstark und körperlich gefügig bleiben; der kleine Erwerb durch eigene Thätigkeit macht den ächten Künstler zufriedener und glücklicher, als der im Schlaf geerbte Reichthum; und ich behaupte nicht zu viel, wenn ich sage: Die Gemächlichkeit der großen fixen Gehalte und Pensionen an

großen Hoftheatern hat der Kunst gerade eben so viel geschadet, wie die Noth und der Hunger unter den Dorfbanden. Wer mögte verkennen, wie fördernd die fürstlichen Unterstützungen der Musik und der dramatischen Kunst waren; wer weiß aber auch nicht, wie sehr oft sie mißbraucht worden sind, wie manche zur Invaliden-Anstalt herabgemoderte Bühne sich jetzt nur an der Gnade eines fürstlichen Contractes sonnt und mästet!?

Es wird der Erschlaffung und Indolenz vorgebeugt, es wird dem Gesetze Ansehen und Geltung verliehen, es wird die vorzeitige Pensionirung verhindert, und dennoch eine ehrenhafte Versorgung des emeritirten Künstlers ermöglicht, wenn

das materielle und künstlerische Interesse, das Ziel der Arbeit aller an der Kunst Betheiligten Eines ist, wenn Alle gleich berechtigt zu gleichem Zwecke zusammen stehen, und den Nutzen genießen von gemeinschaftlicher Arbeit, je nach subjectiver Fähigkeit und Leistung.

Die nothwendigen Folgen, ein reich dotirtes Hoftheater unter den absoluten Willen eines Intendanten zu stellen; die Stadttheater nur auf finanzielle Sicherheit zu gründen, und an pure Geldmenschen zu verpachten, waren: der tief eingefurchte Keim der Widersetzlichkeit, der höflichen (aber um so gefährlicheren) Opposition gegen die Anordnungen der Directionen; der egoistische Trotz auf die Contractsrechte; die Künstlerlaune und Indolenz; das Heer von Unpäßlichkeiten, welche an kleineren Bühnen unbekannt sind; das Rollen-Monopol; die enorme Gagensteigerung; der unausrottbare Medisance- und Klatschtrieb, die Durchstechereien mit den Claqueurs und der Journalistik; die Ueberschätzung einzelner Coulissen-Matadore; die partheiischen Eigenmächtigkeiten und Protectionsgelüste der Intendanten; endlich die Erschaffung, Erziehung und Demoralisirung einer eigenthümlichen Race, welche ich das Coulissenpublicum nennen möchte.

Weshalb sind denn alle bisherigen Theatergesetze, auch die raffinirtesten, für Künstler ersten Ranges umsonst auf der Welt?

Weshalb hat man schon allerwärts zum Palliativ übermäßiger Spielhonorare greifen und die syrupgetränkte Axe des Thespis-Karren noch mit Zucker bestreuen müssen, um ihn noch im Gang zu erhalten?

Warum hat denn selbst oft der höchstgestellte Hofbeamte keine Macht, arbiträr hochnöthige Maßregeln für den Tagesdienst durchzusetzen?

Warum verkümmert so manches junge Talent an Hoftheatern, obwohl es reichbegabt und beifällig anerkannt ist!

Weshalb stellen sich immer Directionen und Künstler gegenüber,

auf das qui vive? feindseliger Absichten, um (in den Gränzen freundlich grinsender Convenienz) das feindliche Lager zu belauern?

Warum überlassen denn die Künstler immer den Directionen allein die schwere Sorge für richtig fälligen Gehalt? die Kunst-Verantwortung vor dem Publikum und der Critik?

Warum giebt es noch so sklavische Contractsformulare und Gesetzes-Paragraphen, welche die Directionen in Calamitätszeiten durch ein schlau geöffnetes Mauseloch entschlüpfen, die Künstlergesellschaft aber stecken lassen, u. d. g. mehr?

Antw.: Weil das materielle Interesse der Directionen ein anderes ist, als das der Künstler.

Weiß erst jeder Einzelne, das Theater sei nicht dazu dotirt oder concessionirt, um einem Hofbeamten Titel und Würden zu erobern, einem Speculanten sichere Rente einzubringen; — sondern um durch Förderung des Kunstganzen die eigene Existenz zu erkämpfen, und wo möglich zu verbessern; dann geht der Privat-Egoismus im Allgemeinen auf, dann ist die Direction nur Anordner, Wächter und Hüter des Gesetzes; dann kann ihr nicht ungestraft opponirt werden. Es liegt vielmehr im Interesse jedes Engagirten, sie zu schützen, dem Institute Gönner und Wohlwollende zu werben; dann werden humane Satzungen gerne befolgt, unpartheiischer sanctionirt, und der Weg ist offen zur Einigkeit, zu besserem Willen, zu höherer Bildung, zu anhaltender größerer Thätigkeit.

Und schenkt uns der Himmel auch noch nicht so bald ein Talent, oder gar ein Genie, wie wir es so nöthig brauchen, um der dramatisch-musikalischen Kunst eine neue Phase anzubahnen; so haben wir doch gar viele Hindernisse beseitigt, welche dem Ensemble bislang entgegen standen; wir können doch das viele vortreffliche Alte deutscher Musik und Poesie, welches wir seit Gluck und Lessing unser nennen, das gute vorhandene Ausländische der Franzosen und Italiener, würdig und bildungfördernd auf die Scene bringen; wir erhalten doch der Bühne die Anziehungskraft, um die jüngere Generation damit zu befreunden, für das Kommende vorzubereiten und zu bilden.

Man erschrecke nicht vor dem Worte: Socialismus! — Wir Schauspieler und Sänger, und was daran hängt, haben von jeher unsere Leiden und Freuden, unsere Kämpfe und Friedenschlüsse so ziemlich unter uns abgemacht. Wir waren so zu sagen ein kleiner Staat im Staate; und es mag kommen wie es will, es wird gut sein, daß es so bleibe. Schon Franz Riccoboni in seinem lettre sur l'art du théâtre 1750, und der alte Schröder meinten mit Recht, es sei vom Uebel, daß sich

der Schauspieler zu viel unter Menschen öffentlich bewege, sich in Tabagien und Caffehäusern herumtreibe; weil er einen gewissen Nimbus brauche, um seinen Darstellungen Nachdruck zu geben, die Täuschung auf der Bühne vollendeter herzustellen. Wir können also unbedenklich unter Staatsaufsicht und einem bündigen allgemeinen Theaterregulativ social zusammenstehen.

Zur Vervollständigung meines Vorschlages bemerke ich, daß die Theatergebäude sammt den Inventarien völlig unbelastet und abgabenfrei der Direction mit der Künstlergesellschaft zur Disposition stehen müssen, daß das Minimum der Gehalte natürlich dem Verhältnisse der Stadt und Einwohnerzahl angemessen fixirt werde.

Die Eintheilung des Kunstpersonals in vier bis fünf Rangklassen, je nach Talent, Fleiß, Verwendbarkeit und gutem Willen dürfte wenig Schwierigkeit bieten. Man stipulirt sie wie andere Contractsbedingnisse nach Probegastrollen oder Notorietät, bei der Engagements-Unterhandlung. Folgendes Schema könnte zur Erläuterung dienen:

1ste Rangclasse. Künstler die sich durch anerkanntes selbstschaffendes Talent, Kunstsinn und geistige Bildung einen Ruf in Deutschland erworben haben; solche, die große Anziehungskraft auf das Publicum ausüben, und zu Gastrollen von andern Bühnen gesucht werden. Das Minimum der Gage dürfte auf 800 bis zu 1200 ℛ jährlich festzusetzen sein. Außerdem wird dieser Classe vier Wochen Reiseurlaub und 8 bis 10 % vom Jahres-Ueberschuß, in Ausnahmefällen vielleicht die Hälfte der Einnahme einer s. g. Benefice-Vorstellung bewilliget.

2te Rangclasse. Künstler von entschiedenem, noch nicht routinirtem und ausgebildetem Talente für ein erstes Fach; oder solche welche ausgezeichnet in Episodenrollen und sehr verschiedenartig verwendbar sind, die sich durch ein rasches festes Gedächtniß und Fleiß hervorthun. Minimum der Gage von 600 bis 800 ℛ und 5 bis 6 % vom Jahres-Ueberschuß; zu weiterer Ausbildung in besonderen Fällen vier Wochen Reiseurlaub bei fortlaufendem Gehalt.

3te Rangclasse. Talentvolle Anfänger und Künstler für untergeordnete Rollen oder Gesangspartien; (grands utilités). Im Orchester und Ballet die Solisten, im Chore jene, welche kleine Parthien zufrieden stellend singen oder sprechen, auch Chorführer, Chorrepetitoren rc. Minimum 300 bis 400 ℛ und 3 % von rc.

4te Rangclasse (mit einer Unterabtheilung für Aspiranten), die Ripienisten des Orchesters, das Chor- und untere Balletpersonale. Minimum 200 bis 300 ℛ und 2 % vom Ueberschuß.

Das Arbeitspersonale erhält wie früher festen Wochenlohn.

Es versteht sich von selbst, daß überall Unterabtheilungen nöthig sein werden, weil die Talente und Leistungen sehr subtile Abstufungen zulassen. Man wird also z. B. für die erste Classe mit einem Künstler am Provinztheater, auch zu niedrigeren Bedingungen contrahiren müssen, als zu 800 ℛ︁ und 10 %, und so fort in jeder Rangclasse. Die Classificirung einer bereits bestehenden Gesellschaft wird nicht so leicht ausführbar sein, als einer neu zu constituirenden; es könnten Abzüge nach gewissen Procenten von den vorigen Gagen zum Ziele führen.

Aus Obigem geht hervor, daß der Director einer so constituirten Künstlergesellschaft vom Staate selbst gewählt, ein notorisch tüchtiger, practisch und theoretisch gebildeter Mann sein muß, der das Vertrauen der Behörde und seiner Untergebenen verdient; daß das Finanzgeschäft von einem Stadt- oder Staatsbeamten, im Einvernehmen mit der Direction überwacht und geregelt werde, da die Garantie des Bestehens vom Staate ausgeht; endlich, daß dem Ausschuß von 3 Mitgliedern der Gesellschaft nöthigenfalls ein Justizbeamteter beistehe, um die Unpartheilichkeit der Gesetzessanction aufrecht zu halten. Je einfacher der Geschäftsgang, desto wirksamer und tüchtiger! Will sich der artistische Leiter mit Dramaturgen und Kapellmeistern berathen, weil vier Augen besser sehen, als zwei, so ist dies seine Privatsache. Muß er es thun, um nicht zu straucheln, dann ist er kein fähiger Director.

Ich schmeichle mir durchaus nicht mit der vermessenen Hoffnung, daß mein angeregter Vorschlag so bald ins Leben treten werde; denn er verstößt diesen Augenblick noch gegen zu viele Interessen, und es läßt sich gemächlicher leben „unter dem Krummstab", als im Schweiße des Angesichts. Er wird besonders daran scheitern, daß sich z. B. die vier größten deutschen Theater über die durch Cartell zu sichernde Maßregel No. V nicht einigen werden, und sie gerade ist die conditio sine qua non.

Es dürfte die Einladung zur Vereinbarung nur von gewisser Seite kommen, und man könnte versichert sein, daß sie abgelehnt wird. — Nicht etwa weil sie lästig, oder unausführbar scheint; sondern nur weil sie schwarz-gelb, oder schwarz-weiß, oder blau-weiß ist; auch ist noch nicht die Zeit der Noth so dicht an uns herangerückt, daß man sich zu sozialer Einrichtung entschließen müßte. — Ich glaube aber sie wäre zu bewerkstelligen, wenn sie von einem thatkräftigen Cultus- oder Finanz-Minister ausginge, ohne sich vorläufig um die Einrichtung und Beistimmung des Nachbars zu kümmern, oder wenn sich die Künstler selbst derselben annähmen.

Diese sollten endlich zur Einsicht gelangen, daß die zu hoch gesteigerten Forderungen, gegen Sicherstellung ihres Alters sehr herabgestimmt werden müssen, daß ihre Kosten der Ausbildung und ihre Gehalte z. B. zu denen eines Gelehrten, eines Professors, eines Justizbeamten im Staate, in keinem richtigen Verhältniß stehen, daß schon ihr Beruf, ihr Loos ein freundlicheres und glücklicheres sei, als das eines Actenmenschen, der sich durch fleißige Studien und langjährige unentgeldliche Practikantendienste oft noch in seinem vierzigsten Jahre nicht bis zum Erwerb von 1000 fl aufgeschwungen hat.

Wenn erst die Bildung immer allgemeiner, mit ihr der Kampf um eine Lebens-Existenz immer schwieriger wird, wenn erst die schwarzen Wolken platzen, die sich über unserm Horizont zusammen ziehen; da dürfte endlich irgend ein kühner Finanzmann wieder einen kühnen Griff wagen, und sich mit der Noth der bösen Zeit entschuldigend, einen Strich über die ganze Rechnung ziehen. Und das wäre das Schlimmste! Also warne ich freundlich vor dem ominösen „zu spät" und rufe Jedem zu: Sieh um dich, beobachte die Zeit und die Welt, wenn dir deine Kunst lieb ist!

Aus diesem Gesichtspunkte allein bitte ich meine Vorschläge zu beurtheilen, und aus keinem andern. Die Gefahr mahnt zu fester Einigung, zu angestrengter Thätigkeit, und zu Opfern, die jeder Berufene willig auf den Altar der Kunst niederlegen wird.

Inhalt.

Warum dies Buch? 1
Darum 3
Eintheilung in Geschichtliches und Kritisches 4
Verirrungen 5
Ein Blick auf die Geschichte . . . 7
Ursache der Verirrung 8
Begriff der Oper 10
Kurze Geschichte 10
Die erste stehende Oper hatte Hamburg 11
Wesenheit deutscher Oper . . . 13
Reform durch Gluck 14
Directions-Sünden 15
Opern-Verzeichniß von 1780 bis 1790 in Deutschland 17
Opern-Verzeichniß von 1790 bis 1800 in Deutschland 22
Opern-Verzeichniß von 1810 bis 1820 in Deutschland 33
Figaro qua! Figaro la! . . . 36
Melodramen- und Vaudeville-Periode 39
Italienische Pachtperiode 41
Weber †. Es lebe Meyerbeer! . 49
Auswanderung östreichischer Sänger 1820 51
Die Geschichte der Opern-Verwaltung 60
Wie ist den deutschen Opernzuständen wieder empor zu helfen? . . . 63
Meine Ueberzeugung 67
Was thut also Noth? 71
Wien oder Berlin? 72
Der Glaube macht selig 73
Verwaltungs-Art der Oper . . . 75
Theaterverpachtung und Kunstinteressen 78
Unser Sündenregister 84
I. Zu viel Kritik, zu wenig Talent 85
II. Mißachtung der Oper . . . 85
III. Zersplitterung der Kräfte . 86
IV. Kapellmeister-Componisten . 87
V. Unterrichts-Mangel 90
VI. Regisseur-Mangel 91
VII. Die Preßlüge 99
VIII. Einigung über Honorar-Maximum 101
XI. Vorurtheil gegen die Bühne . 101
X. Noch einmal die Presse . . . 103
Beschwerde gegen die Hoftheater-Bureaux 104
Résumé 106
Woran gingen die meisten Werke zu Grunde 107
Libretti 107
Mangel an Erfindungsgabe der Componisten 111
Das Einstudiren 113
Unverdientes Mißgeschick 116
Also 8 Deutsche gegen 36 Ausländische!! 118
Was fehlt uns also? 120
Die Académie royale 121
Verpachtung der Kunstinstitute, noch einmal 123
Einwurf gegen die Opernschulen . 127
Zweck und Bestimmung der Schule 128
Nur das eigene Schaffen belehrt! . 133
Die Stimme = 99 pCt. . . . 134
Kosten-Ueberschlag 138
Kunstwissenschaftlichkeit 144
Das Regulativ 147
Das Theater der Neuzeit . . . 154

37
134
8

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Cornet, Julius,

Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit aus dem Standpuncte practischer Erfahrung

Hamburg 1849

Mus.th. 754
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598431-8